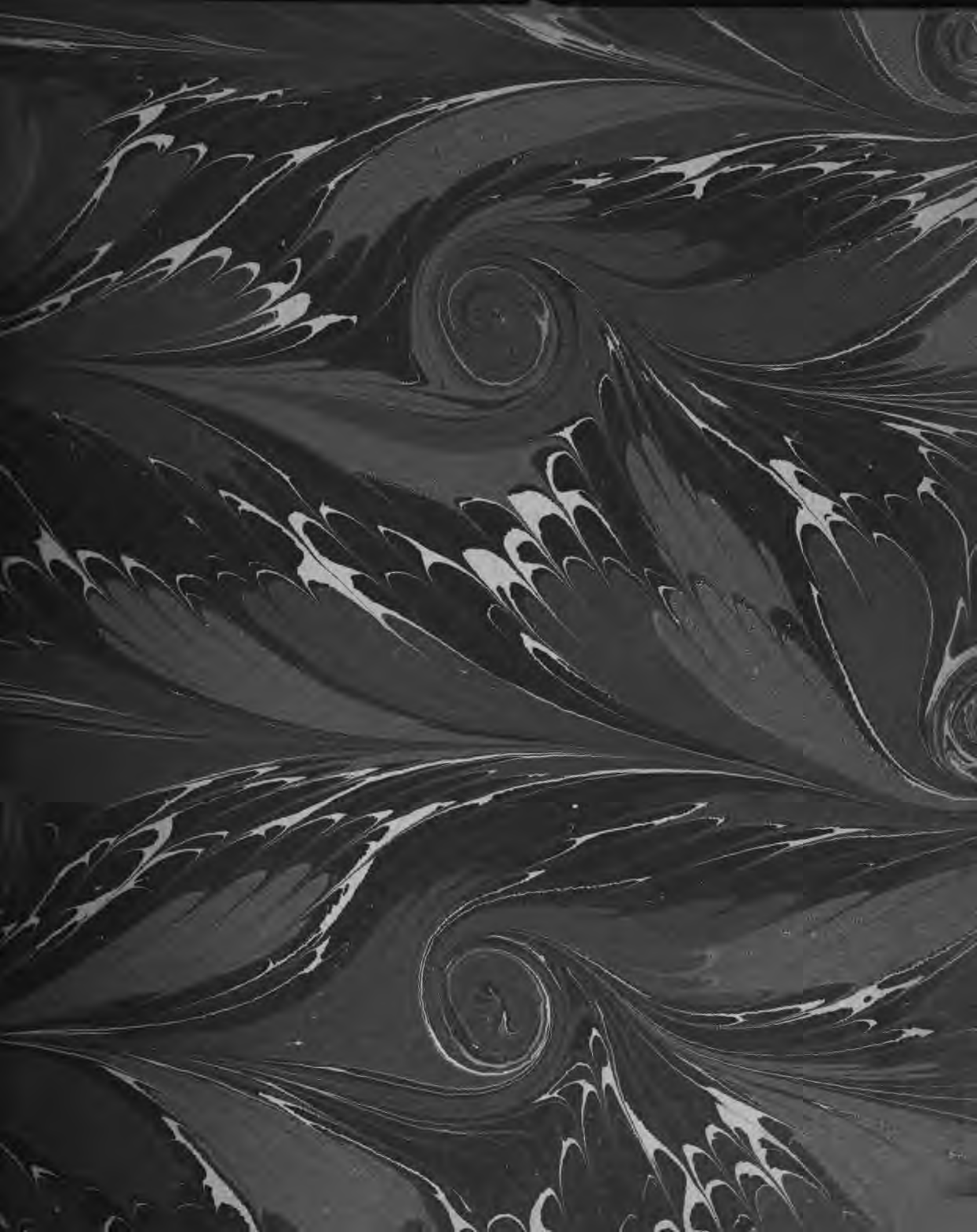

FA
13
5(1906/07)
Harvard University Library
Bought from the
ARTHUR TRACY CABOT
BEQUEST
For the Purchase of
Books on Fine Arts



MUSÉES ET MONUMENTS DE FRANCE



Revue mensuelle d'Art ancien et moderne

publiée sous la direction de M. PAUL VITRY



Henri Laurens, éditeur
6, R. de Tournon
Paris

1906 N° 1

MUSÉES ET MONUMENTS DE FRANCE



Revue mensuelle
d'Art ancien et moderne

publiée sous la direction de
M. PAUL VITRY



Henri Laurens, éditeur
6, R. de Tournon
Paris

Musées et Monuments de France

REVUE MENSUELLE
D'ART ANCIEN ET MODERNE

PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION DE

PAUL VITRY

CONSERVATEUR ADJOINT AU MUSÉE DU LOUVRE

SOUS LE PATRONAGE DE LA SOCIÉTÉ DES AMIS DU LOUVRE

Abonnement d'un an : France. **12** fr. — Etranger. **14** fr.

Le Numéro...................... **1** fr. **50**

Les abonnements partent de Janvier.

La publication ne paraît pas en Août et Septembre.

SOMMAIRE DU N° 1

PLANCHES HORS TEXTE

Musées

ET

Monuments de France

ABONNEMENT

FRANCE. **12** FR. — ÉTRANGER. **14** FR.

Les Abonnements sont annuels et partent du mois de Janvier.
La Revue ne paraît pas en Août et Septembre.

LE NUMÉRO : 1 FR. 50

Musées

ET

Monuments de France

REVUE MENSUELLE

D'ART ANCIEN ET MODERNE

PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION DE

M. PAUL VITRY

CONSERVATEUR ADJOINT AU MUSÉE DU LOUVRE

1re ANNÉE — 1906

PARIS

H. LAURENS, ÉDITEUR

6, RUE DE TOURNON, 6



Portrait de Master Hare.

Par Sir JOSHUA REYNOLDS.

(Musée du Louvre.)

Musées et Monuments

DE FRANCE

LE PORTRAIT DE MASTER HARE, par Sir Joshua Reynolds

Legs du baron Alphonse de Rothschild au Musée du Louvre

(PLANCHE I.)

Le charmant portrait d'enfant, *Master Hare*, par sir Joshua Reynolds, récemment légué au Louvre par M. le baron Alphonse de Rothschild, est l'acquisition la plus heureuse qui soit venue enrichir la section anglaise du musée en ces derniers temps. Ce qu'on doit viser, en effet, dans une collection encore embryonnaire, et où quelques belles œuvres seules ont ouvert jusqu'ici la voie, c'est la réunion de types aussi caractéristiques, aussi sûrs et aussi excellents que possible, de l'art d'un pays et des maîtres principaux qu'il y faut honorer. Reynolds est, comme portraitiste, un des plus grands de l'école anglaise, des plus puissants à tous égards, non seulement par la solidité robuste de son talent, mais encore par l'exemple qu'il donna, l'influence qu'il exerça sur ses contemporains et ses rivaux, devenus tous plus ou moins ses imitateurs. Même un Gainsborough en fut à l'occasion troublé, dans sa manière pourtant si indépendante et si personnelle en ses raffinements. On ne saurait donc trop se réjouir, quand le nom d'un tel maître apparaît dans un musée, et y est représenté à son honneur.

Déjà précieux pour le Louvre était le *Portrait de femme*, légué en 1904 par Mme la princesse Mathilde, ébauche savoureuse et forte, d'ailleurs, plutôt qu'œuvre achevée. Bien que l'attribution à Reynolds en ait été contestée, dans un parti pris d'hostilité dénigrante, de bons juges, en Angleterre même, sont d'accord avec nous, pour continuer à la regarder comme vraisemblable. A défaut de preuve absolue et de certitude catégorique, du moins, la franchise alerte et crâne avec laquelle cette préparation de portrait est conduite, la fermeté d'établissement des plans, la décision du modelé, la hardiesse rapide de la touche, l'acuité pénétrante du caractère physionomique semblent plus proches de la manière de Reynolds que de celle de Hoppner (auteur présumé pour certains), qui est généralement moins vigoureux, plus superficiel et plus vide, quand il n'aboutit pas même aux pires conventions d'élégance un peu fade. Telles célèbres et robustes études de Reynolds, conservées dans la collection Wallace — les portraits en buste de *Mrs Braddyll* ou de *Mrs Robinson*, par exemple, — ne sont pas, à tout prendre, très loin de ce morceau. On ne saurait s'être familiarisé, toutefois, avec l'art des portraitistes anglais, sans savoir combien, en certains cas, ils se côtoient, se pénètrent, se touchent presque jusqu'à se confondre, et quelle surprise d'échappées imprévues ils réservent à ceux qui prétendraient les classer par catégories rigides. Entre un Hoppner *reynoldisant* et un Reynolds *hoppnerisant*, il y a souvent à peine un rien d'intervalle. Aussi, devant des œuvres mixtes de ce genre, qui prêtent dans une certaine mesure au flottement, doit-on se garder soigneusement de toute décision trop tranchante.

Si l'attribution à Reynolds ne pouvait être alors

qu'une présomption, sinon mathématiquement établie, du moins assez justifiée, cette fois le doute et l'hésitation ne sont plus possibles. La gracieuse peinture léguée par M. le baron Alphonse de Rothschild porte nettement la marque du maître, et est en quelque sorte signée par lui de tous points. C'est donc pour les collections du Louvre un enrichissement notable, et qui mérite d'autant mieux d'être accueilli et célébré avec reconnaissance. L'*Exposition des Portraits de femmes et d'enfants*, à l'occasion de laquelle l'œuvre fut prêtée, en 1897, à l'École des Beaux-Arts, avait déjà permis de l'apprécier à sa valeur. Dans sa demeure définitive, elle a retrouvé sans peine le même succès, la même popularité de bon aloi, et pris rang d'emblée parmi les chefs-d'œuvre.

Reynolds — il est bon de le rappeler — fut un peintre exquis de l'enfance : son œuvre entier en témoigne. En réaliste épris de la vie, mêlant, d'ailleurs, comme tout bon Anglais, à sa vigueur une pointe de sentimentalité légère et un tendre souvenir de *home*, il n'a manqué aucune occasion de représenter ces petits êtres pétulants et souples, à la grâce ingénue, aux coquetteries naïves, qui sont le charme et la joie du foyer. Il aime à les grouper avec leurs mères, si grandes dames qu'elles fussent le plus souvent, en d'aimables tableaux d'intimité familiale, où sont saisis sur le vif leurs jeux et leurs caresses. Innombrable est la série d'œuvres de ce genre, qui comprend des merveilles, comme *Lady Cockburn et ses enfants*, par exemple, ou la *Duchesse de Devonshire jouant avec sa fille*, célèbres à juste titre et d'un art achevé. Mais, fréquemment aussi, il semble avoir pris un vrai plaisir à figurer isolément des enfants, soit dans un intérieur, soit dans un coin de parc aux perspectives lointaines de gazon verdoyant et d'arbres ombreux, non sans quelque apprêt et quelque recherche étudiée le plus souvent, mais toujours dans des arrangements variés, ingénieusement appropriés à leur âge, à leurs habitudes et à leurs goûts. La National Gallery possède quelques œuvres de ce type, qui jouissent depuis longtemps d'une légitime célébrité, comme la charmante étude de tête d'enfant, plusieurs fois répétée de face ou de profil, intitulée *Têtes d'anges*, comme *le Petit Samuel en prières*, et surtout comme le délicieux portrait de fillette, un des chefs-d'œuvre de la série, si endommagé qu'il soit malheureusement par les craquelures, universellement connu sous le titre sentimental que lui avait choisi Reynolds, *l'Age d'innocence*.

C'est à ce dernier groupe que se relie étroitement, par l'esprit autant que par la facture, l'agréable portrait d'enfant, généreusement légué au Louvre par M. le baron Alphonse de Rothschild. Il est, notamment, tout à fait intéressant à rapprocher de *l'Age d'innocence*, dont il offre une sorte de contre-partie inversée, sur un thème légèrement modifié, mais gardant les grandes lignes de la silhouette et de l'ordonnance générale. Ce n'est plus à gauche, mais à droite, que l'enfant s'est assis au pied d'un arbre enguirlandé de lierre, tandis qu'au loin s'étendent presque identiquement, dans la formule ordinaire, les pelouses et les verdures du parc. Il ne s'agit plus, cette fois, d'une fillette déjà sérieuse, gravement et chastement posée, mais d'un bambin joyeux, aux boucles dorées, au teint frais de *baby* anglais tout lis et rose, plein de vie et de grâce mutine en sa pétulance. Légèrement vêtu d'une robe blanche décolletée, que serre à la taille une ceinture de soie violacée à reflets verdâtres, les bras nus, la poitrine largement découverte, dans l'effort d'un mouvement que le peintre semble avoir voulu saisir au vol, il se soulève à demi du bras gauche, comme pour courir vers quelque fleur ou quelque oiseau, quelque objet qui le tente, et que désignent le geste du bras droit tendu, l'ardeur du regard et de la pose, l'expression curieuse et animée du visage souriant.

Reynolds volontiers généralise et synthétise. Il a rendu là, en toute sa quintessence, la gaieté insouciante du premier âge, amusé d'un rien, facile à distraire et à séduire, oubliant vite d'ailleurs ce qu'il aimait, et, dans l'incessant bouillonnement du désir, ouvert à la fois à de multiples convoitises, qui passent et s'évanouissent à peine satisfaites.

L'œuvre a été peinte allégrement et vivement, comme il convenait, d'une touche libre et légère merveilleusement adroite. On était en 1788. Le peintre, alors en pleine réputation et en pleine gloire — il devait mourir quatre ans après (1792), — virtuose consommé dans un art dont il connaissait toutes les ressources, savait en même temps dissimuler l'artifice sous un air de naturel et d'abandon. Cette peinture à fleur de toile, si savamment cuisinée qu'elle soit dans sa pâte et ses glacis légèrement dorés, garde toute la fraîcheur et la spontanéité d'épanouissement de la vie.

En dehors des qualités mêmes de l'œuvre, de curieuses notes manuscrites collées au revers de la toile l'authentiqueraient, au besoin, de façon indéniable, par les précieux détails d'origine qu'elles nous donnent. On en connaît ainsi l'histoire et les possesseurs successifs. Pendant près de quatre-vingts ans, le portrait n'est pas sorti de la famille du peintre. C'est pour une de ses tantes, sœur aînée de sa mère, Anna-Maria Lady Jones, que Reynolds l'avait peint. Le petit modèle, Francis-George Hare, était un neveu ou fils adoptif de Lady Jones. Après la mort de cette dernière (1829), ce fut une autre tante de Reynolds, Mrs Shipley, légataire universelle et seule sœur survivante de la défunte, qui hérita du tableau. Après sa mort (mars 1840), il passe entre les mains d'une de ses cousines, Mrs Townshend, qui presque aussitôt (1841) en fit don aux trois neveux survivants de Mrs Shipley, Francis, Julius et Marcus Hare. La mort de Francis (sans doute le modèle même du tableau), survenue en Italie dès l'année suivante (1842), fait que l'œuvre devient la propriété exclusive de son frère Julius, depuis l'archidiacre Hare, qui la conserva jusqu'à sa mort (1855). Sa veuve la donne alors à Mrs Augustus Hare, veuve d'Augustus, fils adoptif de la destinatrice primitive du tableau, Lady Jones, qui paraît l'avoir gardée elle-même sa vie durant. Après la mort de Mrs Augustus Hare (1868), il y eut procès et discussion au sujet de la possession du portrait, que nous retrouvons finalement aux mains de M. W.-H. Milligan. C'est de ce dernier que l'avait acquis, en 1872, M. le baron Alphonse de Rothschild.

D'après des renseignements, dont sir Walter Armstrong, dans son beau livre sur Reynolds (London, W. Heinemann, 1900, in-4°), est le garant, ce ne serait pas, d'ailleurs, le seul exemplaire de l'œuvre que nous possédions. Il en existerait des répliques de la main du maître, soit dans la collection Lionel Phillips, soit au *Metropolitan Museum* de New-York. Il n'y a rien là qui puisse surprendre, ni diminuer la valeur de l'original conservé au Louvre, étant donnée l'habitude qu'eut Reynolds de répéter volontiers, en deux ou trois exemplaires à peine différenciés souvent par quelques détails minimes, ses peintures à succès. Certaines œuvres de la National Gallery, *l'Amour déliant la ceinture de Vénus*, *le Petit Samuel en prières* et *la Robinetta*, nous en offrent l'exemple. C'est l'évident témoignage de la célébrité du portrait.

La faveur qui l'accueillit nous est, en outre, confirmée par la gravure de Richard Thew, rapidement publiée, à peine deux ans après, chez Boydell (mars 1790). Cette aimable transcription au pointillé en couleur, malgré quelque mollesse un peu lâche de modelé, dégage bien, au moins, l'esprit de l'œuvre et en rend très agréablement le charme. Le titre adopté (*Infancy*) — suivant l'habitude si familière aux graveurs de Reynolds et à Reynolds lui-même — oublie complètement le petit modèle, pour donner au portrait toute sa valeur synthétique et sentimentale. Il devient ainsi l'image et le symbole même de l'Enfance. Les délicieux vers de Burns, inscrits sous la gravure (*O Life ! how pleasant in the morning*, etc.) — que nous citerons d'après la traduction Léon de Wailly (*Poésies complètes de Robert Burns*; Paris, Delahays, 1857, in-8°, p. 44) — achèvent de souligner éloquemment l'idée.

O Vie ! de quel charme, à ton matin,
Les rayons de la jeune Imagination décorent les collines !
Dédaignant la leçon de la Prudence, aux froids calculs,
Nous courons en gambadant,
Comme des écoliers, lors du signal attendu,
A la joie et aux jeux.

Nous errons là, nous errons ici,
Nous regardons la rose sur l'églantier,
Sans songer que l'épine est tout près,
Parmi les feuilles;
Et si la petite blessure paraît,
Elle ne fait pas longtemps mal.

Ce commentaire poétique, si ingénieusement approprié à la grâce fine et légère de l'œuvre, n'était pas inutile à rappeler. C'est l'hommage le plus intelligent qu'on puisse lui rendre : on le sentit dès l'origine, et par nous-mêmes *Master Hare* ne saurait être mieux fêté.

Paul Leprieur.

LA *PIETA* DE VILLENEUVE-LES-AVIGNON

Don de la Société des Amis du Louvre (1)

L'ENTRÉE du Retable de Villeneuve-les-Avignon au Musée du Louvre est un événement considérable pour l'histoire de l'art français. L'initiative généreuse de la Société des « Amis du Louvre », l'habileté diplomatique de son président, M. Georges Berger, méritent en cette circonstance nos plus grands éloges et nos plus sincères gratitudes. Il ne s'agissait point, en effet, d'introduire dans notre dépôt national une de ces œuvres secondaires, de mérite ou d'attribution contestables, comme il s'en présente de temps à autre. N'ayant pu, par suite de circonstances spéciales, offrir au musée les admirables panneaux de Simon Marmion, aperçus à Dusseldorf, les « Amis du Louvre » prenaient une éclatante revanche en mettant la *Pietà* à une place qu'elle mérite plus que toute autre. L'unanimité des éloges accordés à cette œuvre magistrale, pendant son passage à l'Exposition des Primitifs français, l'avait pour ainsi dire désignée pour un premier rang.

D'autres acquisitions heureuses avaient précédé celle-ci, mais ne pouvaient à beaucoup près lui être égalées. Ni la *Donatrice* du maître de Moulins, ni le *Retable* de Boulbon, ni même le tableau du Palais de Justice, ne se comparent. Tout se réunit dans cette composition héroïque, pour en constituer un morceau hors de pair. Le dramatique obtenu sans recherche, la splendeur des tons, la facture libre et aisée, large et entendue à la moderne, la beauté rude du donateur, les fonds d'or, l'échelle à la grandeur nature, accusent la triomphale maîtrise de l'artiste. Et celui-ci n'est pas un Flamand, n'est pas un Italien, n'est pas un Espagnol, quoi qu'on en ait voulu dire ces temps derniers, mais un contemporain, un émule de cet Enguerrand Charton que tout le monde connaît aujourd'hui, ou de Nicolas Froment, non moins célèbre. C'est un de ces Avignonnais, groupés dans une commune esthétique, venus de Franche-Comté, du Jura, des Dombes, du Lyonnais ou du Limousin, entraînés à une pratique semblable, laquelle ne doit rien à la Flandre et guère plus à l'Italie. L'erreur récente d'un érudit anglais qui avait voulu comparer à l'œuvre de l'un d'eux un panneau allemand, a servi à mieux établir leurs moyens et leur technique. Si la *Pietà* pouvait s'apparenter à quelqu'un, on penserait à Charton, mais à un Charton grandi, magnifié, plus définitif. En tout cas, vouloir assimiler ceci à Bartolomé Verméjo de Cordoue, qui travaillait en 1490, est une hypothèse singulière, uniquement fondée sur ce que Verméjo a exécuté une *Pietà* à Barcelone, et que cette *Pietà* représente, comme toutes les œuvres similaires, une Vierge tenant le corps de son fils.

La *Pietà* est avignonnaise, mais elle est surtout française, sobre, simple, sans heurts et sans accessoires oiseux. Le donateur est le frère du donateur de Boulbon, du donateur du *Triomphe de la Vierge* d'Enguerrand Charton, du Roi René d'Aix. C'est un portrait d'une telle ampleur que nous n'en voyons pas de supérieur à lui opposer. Sur le cadre ancien, quelqu'un a écrit en capitales du XVe siècle cette mention : *Honorat Ruosset* et Honorat Ruosset ou Rousset est un nom du pays de Boulbon, témoin ces Raousset-Boulbon dont la filiation s'est poursuivie jusqu'à nous. Peut-être est-ce là le nom de ce donateur admirable, de ce prêtre méridional, taillé largement et dont l'œil noir a un étrange éclat. Quelque texte nous découvrira un jour l'auteur de la *Pietà*. Je ne crains point que le nom révélé soit celui d'un Espagnol. Ceux qui ont étudié la manière des Avignonnais, qui connaissent leurs procédés habituels, ne peuvent douter d'un travail exécuté en Provence, par l'un des tenants de la grande école du Comtat, entre 1430 et 1480. Il y a Pierre Villate dont nous savons la vie, il y a Changenet, Grabusset, Nicolas Froment, Pacault Monnier, d'autres encore parmi lesquels se retrouvera quelque jour l'auteur de la *Pietà* de Villeneuve-les-Avignon. Soyons assurés, en tous cas, que les « Amis du Louvre » ont doté l'État français d'une œuvre égale aux plus illustres et dont la place serait au Salon carré, s'il y avait encore un Salon carré.

Henri Bouchot.

(1) Nous n'avons pas cru devoir reproduire ici ce tableau aujourd'hui célèbre, que toutes les publications relatives à l'Exposition des Primitifs français ont donné et dont, au surplus, on trouvera encore une photogravure dans l'Annuaire de la Société qui doit paraître prochainement.



La Vierge et l'Enfant.

École française. — Première moitié du XIVe siècle.

(Musée du Louvre.)

UNE VIERGE FRANÇAISE DU XIVe SIÈCLE

Acquisition récente du Musée du Louvre

(Planche 2.)

Si l'on voulait rapprocher de la Vierge qui vient d'être acquise par le Musée du Louvre (et qui y sera très prochainement exposée après avoir été délivrée de l'épaisse couche de badigeon où ses plus exquises finesses sont encore noyées) les « pièces de série » similaires et contemporaines, on n'aurait guère que l'embarras du choix. L'iconographie de la Madone est, on le sait de reste, innombrable, au sens propre du mot, et peut-être est-ce pour les monuments du xive siècle qu'on en pourrait dresser les listes les plus longues... les plus longues, mais non pas les plus abondantes en chefs-d'œuvre. De véritables fabriques se constituèrent alors, qui exploitèrent et répétèrent à satiété quelques types plus particulièrement demandés sans doute par la clientèle et dont il serait assez facile aujourd'hui et un peu cher, mais encore plus inutile et fastidieux, d'encombrer les musées.

Il suffira de rappeler, pour situer notre Vierge dans son milieu historique, que, dès la fin du xiiie siècle, deux courants se dessinent dans nos écoles de sculpture et, d'une manière générale, dans l'évolution générale de l'art. L'un, qui fut d'abord le plus important, porte jusque vers le milieu du xive siècle les restes de l'idéalisme du xiiie, mais d'un idéalisme de moins en moins soutenu par la présence réelle de la nature, de plus en plus enclin à un maniérisme trop souvent fade et inexpressif, et bientôt réduit en formules servilement reproduites; l'autre, qui s'achemine lentement et non sans méandres assez compliqués vers le plein réalisme dont les effets bienfaisants — sauf pour quelques statues funéraires où la volonté du portrait s'affirme de bonne heure — ne se feront guère sentir que dans la seconde moitié du siècle.

C'est de l'esprit de la première moitié du xive siècle, qu'est tout imprégnée la nouvelle Vierge du Louvre; elle appartient à une série dont les monuments les plus caractéristiques sont datés, et elle apparait au milieu d'eux comme une sœur jumelle, mais de grâce plus tendre et délicate. Parmi les Vierges qu'on peut grouper autour d'elle, je citerai, sans vouloir d'ailleurs instituer aujourd'hui une étude complète :

L'admirable statuette en vermeil du trésor de Saint-Denys, dont l'inscription gravée sur le socle nous donne la provenance et la date approximative (la date indiquée est celle de la donation, la statuette pouvant être un peu antérieure) : « Ceste ymage donna ceans madame la Royne Jehanne d'Évreux, Royne de France et de Navarre, compaigne du Roy Charles, le XXVIII jour d'avril, l'an MCCCXXXIX » ;

La Vierge en marbre, provenant également de Saint-Denys et de la même donatrice, « pour estre mise en la chapelle qu'on a nommée pour cela Nostre-Dame-la-Blanche». On y lisait cette inscription : « Madame la Royne Jehanne d'Évreux compaigne du Roy Charles que Dieu absoille, a donné ceans ceste ymage.... l'an MCCC et quarante, le jour de la mi-août. » Ici encore la date indiquée est celle de la donation, mais il est certain que la statue n'était pas de beaucoup plus ancienne;

La Vierge de la cathédrale de Troyes (publiée par M. Raymond Kœchlin, *Congrès archéologique de Troyes et de Provins*, 1903, page 251);

La Vierge de Langres donnée par Philippe VI à Guy III de Baudot, évêque de Langres, vers 1337 (publiée par L. Palustre, *Gazette archéologique*, 1885, p. 103);

Enfin la Vierge dite de Maisoncelles, acquise par le Louvre en 1850, et il convient de reconnaître dans cette acquisition, audacieuse pour l'époque, l'intervention du marquis de Laborde.

Style des draperies, attitude de l'enfant dont les pieds semblent vouloir escalader le corsage de sa mère, tout est identique dans ces statues ou ne diffère que par de simples nuances que la moindre inflexion de geste suffit à déterminer. C'est dans l'expression de la figure de la Vierge et dans la qualité de l'exécution que résident de l'une à l'autre les plus sensibles différences. Égale pour le style à la plus belle, conservant dans la ressemblance d'un type commun une charmante individualité, la nouvelle Vierge du Louvre se

dressera comme une jeune reine au milieu de ce groupe. En dépit de sa parenté avec la Vierge de la cathédrale de Troyes, — laquelle n'a d'ailleurs rien que l'on puisse dire spécialement champenois, — et même si un propos de marchand encore mal contrôlé et lui prêtant une origine champenoise venait à se vérifier, c'est plutôt à un atelier parisien que je serais tenté d'en faire honneur, en adoptant pour son exécution une date voisine de 1330.

Il faut noter enfin : 1° que notre statue, dont la polychromie, maltraitée par de nombreux badigeonnages, survit pourtant encore en de précieux vestiges, n'est pas en marbre, matière de luxe réservée aux « Notre-Dame la Blanche » des chapelles royales, mais en simple et bonne pierre de liais; 2° que l'expression et la coupe de son visage ne sont pas sans offrir une sensible ressemblance avec une autre Vierge, en bois, Vierge d'Annonciation, récemment entrée au Louvre et qui, italienne d'origine, peut être attribuée à l'école, sinon à la main de Nino Pisano. Je me bornerai pour le moment à signaler cette ressemblance, dont j'essaierai plus tard de montrer l'intérêt et de rechercher l'origine probable. André Michel.

UN TRIPTYQUE D'IVOIRE DU XIVe SIÈCLE

à la Bibliothèque d'Amiens

(Planche 3.)

Le comte de L'Escalopier, ancien bibliothécaire à l'Arsenal et l'éditeur bien connu du *Diversarum artium Schedula* du moine Théophile (1843), laissa en mourant ses livres et ses collections à la bibliothèque d'Amiens. Les livres y étaient sans doute à leur place; mais, quant aux objets d'art, personne naturellement n'a eu l'idée de les y aller chercher; des monuments fort intéressants furent donc à peu près perdus pour l'étude, et c'est ainsi que des deux ivoires de la collection, l'un, un diptyque représentant *la Passion*, n'a été mentionné qu'en raison d'un moulage fait en 1854 (1), l'autre, le très beau triptyque de *la Mort et l'Assomption de la Vierge*, que nous publions ici, est demeuré inconnu.

Haut de 0m,273 et large de 0m,256, il comprend une plaque centrale couronnée d'un gable aujourd'hui brisé au sommet et deux volets terminés à angle aigu, rattachés au centre par des charnières qui permettent de les rabattre et de fermer le triptyque; le tout est divisé horizontalement en trois registres. Quant aux scènes figurées, il est aisé de les déterminer, depuis que M. Molinier a reconnu dans les représentations d'une pièce de la même famille (2) les illustrations fidèles d'un chapitre de la *Légende dorée* (3). L' « histoire » commence au sommet du volet gauche, où nous voyons l'ange qui annonce à la Vierge sa mort prochaine et lui apporte « une branche de palmier cueillie dans le paradis pour être portée devant son cercueil ». Mais la Vierge souhaite voir les apôtres avant de mourir et, au registre intermédiaire du même volet, Jean, « déposé devant la porte de Marie dans une nuée blanche », reçoit la palme (elle est ici brisée) des mains de la Vierge; tous ses frères sont transportés comme lui et ils entourent, au registre inférieur, le lit de la Vierge mourante à qui Jean semble fermer les yeux. La mère du Sauveur meurt alors, et le registre central inférieur, nous montre à gauche les apôtres « prenant le corps avec respect et le mettant au cercueil ». Cependant le peuple apprend que l'on fait à Marie des funérailles solennelles; il court aux armes, sort de la ville et s'apprête à tuer les apôtres; « le prince des prêtres même porte les mains sur le cercueil, mais elles y restent attachées », et ce sont les deux derniers tableaux du registre inférieur; les scènes y figurent interverties, car à celle du prince des prêtres, si populaire au moyen âge, il fallait une place d'honneur. Ce sont des raisons analogues de convenance et de pittoresque qui mettent quelque désordre aux représentations suivantes. Le troisième jour, Jésus est venu, et, au registre intermédiaire de droite, les anges qui l'accompagnaient prennent le corps hors du tombeau

(1) Westwood, *A descriptive catalogue of the fictile Ivories in the Kensington Museum*, London 1876, in-8°, p. 186.

(2) *Catalogue des Ivoires du Louvre*, n° 37.

(3) *Légende de l'Assomption de la Vierge*, p. 269 de la *Légende dorée* par Jacques de Voragine, t. I. Paris 1843, in-16.

sous les yeux des apôtres extasiés; d'ordinaire, c'est au même tableau et derrière le cercueil que paraît le Seigneur, tenant dans ses bras la petite âme de sa mère que saint Michel lui a présentée pour la réincorporer, mais l'ivoirier a jugé plus digne de le placer au centre même de la composition, au milieu du grand volet, les anges à ses côtés, tout auprès de la scène principale : l'Assomption de la Vierge, enlevée au ciel dans une mandorle et accompagnée du concert des anges. Au sommet du volet de droite, les anges — ce qui est une broderie ajoutée au texte — introduisent la Vierge au paradis, tandis que dans le gable du volet central, dominant tout l'ensemble, elle est assise, conformément à la promesse faite aux apôtres, à la droite du Christ et couronnée par un ange (1).

Une aussi exacte fidélité au texte de la *Légende dorée* ne doit pas s'expliquer sans doute par la lecture approfondie qu'en avait faite l'ivoirier; il est beaucoup plus vraisemblable de croire que, comme d'ordinaire, ce sont les miniatures dont le livre était orné qui lui ont servi de modèles; il a eu le mérite d'ailleurs de les agencer et la composition qu'il a imaginée est tout à fait ingénieuse et décorative : quand le triptyque était couvert encore de la polychromie dont il ne reste que des traces, même un peu rajeunies peut-être (ors aux architectures, aux cheveux, aux ailes (2) des anges, aux bords des draperies, vert aux nimbes, rouge et vert aux doublures des vêtements), il pouvait rivaliser avec l'œuvre de l'enlumineur. Est-ce-à-dire toutefois que ce soit le tailleur même de notre ivoire qui, le premier, ait eu l'idée de s'approprier les modèles du miniaturiste? Nous allons l'examiner.

Grâce aux beaux travaux de M. Henry Martin (3), nous savons que, dans les ateliers d'enlumineurs parisiens, le maître composait les dessins, les « portraits », puis les donnait à ses ouvriers, lesquels les répétaient indéfiniment, non sans les déformer à la longue; de même, dans les ateliers d'ivoiriers, — et nous croirions volontiers que c'est à l'art de Paris qu'il faut rattacher toute cette sculpture en ivoire, — le maître, en se servant de modèles empruntés aux miniatures, créait un type, plaquette, diptyque ou triptyque, et ce type, livré aux « valets » et « apprentis », était reproduit par eux plus ou moins habilement autant de fois que le demandait la piété des clients; ainsi s'explique la différence d'exécution entre des morceaux de composition analogue. Or, nous possédons un second exemplaire de notre triptyque, celui de la collection Martin Le Roy (1), et il suffit de les comparer pour constater que si tous deux sont inspirés du même modèle, le nôtre s'en éloigne davantage et est par conséquent postérieur.

On remarque d'abord dans l'ivoire d'Amiens une certaine gaucherie dans les architectures : les cinq arcs brisés très aigus et bizarrement agencés du registre central inférieur s'accordent mal avec les grandes arcatures des deux autres registres et les lignes droites qui divisent ces volets détonnent à côté des courbes du centre, tandis qu'au triptyque Martin Le Roy, l'ensemble est parfaitement harmonieux (2). La composition, elle aussi, est moins adroite : à vouloir assurer une place d'honneur au Christ portant l'âme de la Vierge, l'ivoirier ne s'est pas avisé qu'il réduisait son personnage principal, la Vierge montant aux cieux dans la mandorle, à la portion congrue; elle disparaît presque ici, au lieu de dominer la composition, comme au triptyque Martin Le Roy et comme assurément au modèle original; le changement imaginé par l'ouvrier n'est pas heureux. A un autre endroit, il n'a pas compris son modèle : au registre inférieur du volet gauche Martin Le Roy, un apôtre s'est jeté la face contre terre au pied du lit de la Vierge, devant ses frères assis; notre ivoirier n'a pas saisi l'effet de perspective que l'on avait prétendu rendre et il a figuré sur l'apôtre une sorte de voûte tout à fait absurde. Certains avantages doivent lui être concédés pourtant, par exemple sa façon de rendre l'enlèvement du corps de la Vierge par les anges en présence des apôtres, plus dramatique que celle de l'autre pièce, laquelle d'ailleurs n'est sans doute pas davantage le monument original du maître; toutefois, d'une façon générale, il est inférieur et le style même de ses figures semble un peu plus tardif : plus trapues,

(1) Le bras gauche du Christ, avec le sceptre qu'il semble tenir, est une réparation moderne.

(2) Beaucoup d'ailes ont disparu, n'ayant été fixées jadis aux épaules des anges que par des tenons dont les trous se voient encore.

(3) *Les miniaturistes parisiens*, dans le *Bulletin du Bibliophile*, 1904 et 1905.

(1) Nous le publierons dans le second fascicule en préparation du *Catalogue raisonné de la collection Martin Le Roy*; il est déjà reproduit au *Catalogue Spitzer*, t. I, pl. XVIII et dans Molinier, *Les Ivoires*, pl. XVI.

(2) Il faut noter que le haut du gable central et les rampants sont refaits.

plus conventionnelles de visage et moins simplement drapées. Le triptyque Martin Le Roy doit dater du premier tiers du XIVe siècle, et quelques années assurément en séparent le nôtre.

Ces deux monuments ne sont pas isolés et nous en connaissons d'autres qu'il y faut rattacher : le volet du Louvre déjà cité (n° 37) devait faire partie d'un diptyque de même style. Dans deux triptyques de la collection de Mme la Marquise Arconati-Visconti (1), les sujets accessoires sont remplacés par d'autres tirés de la vie de la Vierge (*Nativité, Mages, Présentation*), tandis que les grandes scènes de la Mort et du Couronnement se déploient avec une singulière ampleur. Ces pièces ne sont que des variantes du type primitif, mais les deux dernières présentent un intérêt particulier, en ce qu'elles permettent de relier la série à un groupe important et fort connu, celui des *Tabernacles de la Vierge* (2); les scènes de la vie de la Vierge qui figurent au registre inférieur rappellent exactement en effet certains morceaux sortis de cet atelier et notamment le triptyque de Saint-Sulpice du Tarn, avec l'Enfance du Christ et la Passion (1), au Musée de Cluny, et celui de la collection Weisbach, à Berlin (2). L'analogie de composition et de facture est telle, qu'on ne peut méconnaître l'identité d'origine.

Deux modèles créés par un même maître, l'un figurant les scènes de l'Enfance du Christ et de la Passion, l'autre celles de la Mort et de l'Assomption de la Vierge, après avoir été reproduits plus ou moins exactement dans l'atelier, ont donc fini par se mêler; les ouvriers ont fondu les divers motifs en une œuvre nouvelle et nous saisissons ainsi sur le vif les procédés de ces ivoiriers parisiens du XIVe siècle, médiocrement inventifs, mais infiniment ingénieux et d'une habileté extrême à tirer des combinaisons inédites des matériaux plus ou moins usés qu'ils avaient sous la main.

Raymond KŒCHLIN.

(1) Voir pour l'un d'eux : *Les Arts*, 1903, n° 20.

(2) Voir *Gazette des Beaux-Arts*, 1905, t. II, p. 453.

(1) Rep. par Saglio, *Monuments Piot*, 1895.

(2) Rep. par Voege, *Die Mittelalterliche Bildwerke*, dans *Ausstell. von Kunstw. des Mittelalt. und der Ren. aus Berliner Privatbesitz*, Berlin 1899, in-4°. — Anc. coll. Spitzer.

MUSÉES DE PARIS ET DE PROVINCE

Notes et Informations

MUSÉE DU LOUVRE. — Les Canopes aux cartouches de Ramsès II ✣ ✣ ✣ ✣

Le département égyptien du Louvre a, en ce moment, les honneurs d'une publicité variée dans la presse quotidienne, dont le caractère dominant, à quelques exceptions près, n'est pas l'exactitude. Il s'agit de la question des *viscères de Ramsès II*. On nous saura gré, sans doute, d'opposer, aux informations fantaisistes qu'on a brodées sur ce thème, une version qu'on pourra tenir pour exacte.

A la suite de négociations conduites par M. Georges Bénédite, le Louvre s'est rendu acquéreur de quatre vases en céramique émaillée de bleu turquoise, de ce bleu auquel les antiquaires ont donné le nom de bleu de Deir-el-Bahari, d'un intérêt exceptionnel par leurs dimensions, la beauté de leur décor, leur état de conservation, leur caractère et leur origine.

Ces vases mesurent, en effet, 30 centimètres de haut et 13 centimètres de diamètre au col; leur décor consiste en cet habillage de motifs lotiformes dont les Égyptiens savaient tirer un si beau parti : ces motifs ornent le col et rayonnent de bas en haut, tout autour de la base qui est ogivale; dans l'intervalle, en façade, sont tracés au pinceau en hiéroglyphes de scribes, les deux cartouches de Ramsès II et une courte formule protocolaire : *Aimé d'Amon-Râ*. avec la diversité d'épithètes qui accompagne ordinairement le nom du grand dieu thébain.

Les vases sont en très bon état; car on peut tenir pour insignifiants quelques dégâts causés par une main moderne. Ils contiennent des matières organiques embaumées dans leurs linges, qui, à première vue, ont paru être des viscères, et la question se pose de la manière la plus nette de savoir si les splendides canopes, qui ne portent aucun autre nom que celui du roi Ramsès II, ne seraient pas les canopes de ce roi, dont la momie a été découverte en 1882 par M. Maspero, mais dépouillée du mobilier funéraire qui devait l'accompagner.

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS. — *La donation Fitzhenry*

Depuis son ouverture, le Musée des Arts décoratifs a vu ses collections s'augmenter chaque jour. Les dons ont contribué pour la plus grande partie à cet enrichissement, et parmi ceux-ci, il convient de citer en première ligne, la nouvelle libéralité de M. Fitzhenry, qui lui avait déjà offert, il y a un an, la curieuse collection de moutardiers en porcelaine et en faïence formée par M. Ernest Hébert.

Désirant qu'un musée français pût exposer un ensemble complet de céramiques anglaises, M. Fitzhenry a remis en don au mois de novembre dernier, à l'Union centrale des Arts décoratifs, plus de cent cinquante pièces de faïence, de grès, de biscuit, de porcelaine tendre et dure qui permettent d'étudier dans son ensemble une industrie qui, pendant le cours du XVIII[e] siècle, fut dirigée par de véritables artistes (1).

Cette collection, classée méthodiquement, se présente, au musée, dans quatre vitrines et montre quelle fut l'ingéniosité des potiers anglais à varier les formes et les décors d'objets d'usage courant.

S'il n'y a pas, dans la donation Fitzhenry, quelques-unes de ces cruches et de ces plats de forme très simple à émail verdâtre qui jusqu'à la fin du XVII[e] siècle servirent en Angleterre aux besoins domestiques, s'il n'y a pas non plus de ces grands plats décorés en bleu, à la manière de Delft, de portraits de souverains ou de dates commémoratives, elle contient de nombreux documents céramiques de l'époque où la consommation toujours plus répandue du thé et du café provoqua la création industrielle de modèles sans cesse renouvelés pour les théières, les pots à crème, les cafetières en faïence et en porcelaine.

Dans l'histoire de la céramique anglaise au XVIII[e] siècle, deux noms d'artistes dominent tous les autres, celui de Thomas Whieldon (1735-1798), le maître potier du Strafforshire qui, pendant plus de cinquante ans, imposa à la mode ses émaux éclatants et ses formes originales, et Joshua Wedgwood (1730-1795), son associé et son collaborateur de 1752 à 1759 qui établit en 1760 à Etruria (Strafforshire) une fabrique de faïence usuelle dont les produits se trouvaient sur toutes les tables d'Angleterre et d'Europe et qui porta au plus haut point de perfection, la fabrication des biscuits de porcelaine imitant le jaspe et le basalte, et empruntant à l'art antique ses formes et son décor.

Les œuvres authentiques de Thomas Whieldon sont très rares et, si la collection Fitzhenry n'en contient pas de certaines, elle montre tout au moins des pièces exécutées directement sous son influence. Les théières de forme chinoise à l'émail bariolé de vert, de brun et de jaune, la petite soucoupe imitant les veines délicates de l'agate, les assiettes octogones dont le décor simule l'écaille de la tortue, sont très caractéristiques de la manière de l'artiste. Il en est de même d'une cafetière figurant exactement un chou-fleur aux couleurs naturelles, qui est le type d'une série de pièces de service de table modelées d'après le melon, la pomme de pin, l'épis de maïs ou la feuille de vigne.

De la même époque date une céramique d'une pâte très dure fabriquée dans le Strafforshire et dont la couverte, d'un blanc grisâtre mat, est obtenue par la fusion d'un émail à base de sel marin. Les pièces en sont souvent sans décor; quelques-unes sont ornées en tons un peu vifs de scènes chinoises ou de paysanneries. Dans cette fabrication la fantaisie du potier s'est donné libre cours en créant des formes quelquefois baroques comme la petite théière qui figure une maisonnette carrée où s'applique un déversoir en bec d'oiseau, très souvent charmantes comme la boîte à thé à décor chinois ou la théière dont la panse est formée par des valves de coquilles.

Dans une vitrine, ont été réunies les pièces de faïence fine émaillée en blanc-ivoire. Produites en grandes quantités pour les besoins de la table par les manufactures du Strafforshire, de Leeds, de Liverpool et par les ateliers de Wedgwood, pour ne citer que les principaux centres de fabrication, elles offrent un aspect assez agréable. Les galbes très simples sont empruntés généralement à l'orfèvrerie; des parties finement ajourées à la main donnent de la légèreté au marli des assiettes et forment autour des burettes et des flacons à épices un décor géométrique d'un goût sobre. Les unes faites pour l'exportation ont été enluminées en Hollande de scènes populaires ou de devises, d'autres sont peintes en camaïeu par le procédé mécanique du transfert, qui devait amener de si grands changements dans le prix de revient du décor.

(1) Ce don était complété par un catalogue raisonné et descriptif de la collection, rédigé par M. F. Rathbone, l'expert bien connu et l'auteur d'un travail jusqu'à présent définitif sur Joshua Wedgwood.

L'œuvre de Joshua Wedgwood et celle de ses imitateurs et continuateurs, Turner, Adams, Birch, est également représentée de la façon la plus complète dans la collection. C'est, avec quelques pièces exceptionnelles provenant de la collection Tangye, comme l'assiette portant en relief les signes du Zodiaque, qui semble, par sa finesse, un chef-d'œuvre de glyptique, la série très variée des productions de la fabrique d'Etruria. Sphinx en basalte, coupe décorée d'une scène d'enfants composée par Sir J. Reynolds, tasses, théières, sucriers de forme et de décor classiques, et cependant d'une harmonie de couleur toute nouvelle, boucles d'oreilles, agrafes, breloques montées en acier à Birmingham, forment comme le résumé de l'œuvre d'un artiste dont la technique et le style furent imités un peu partout en Europe, tant il semblait à ses contemporains un rénovateur de l'art antique que les fouilles de Pompéi et d'Herculanum remettaient à la mode et dont Piranèse faisait à la même époque, en Angleterre, des applications si originales.

La fabrication de la porcelaine ne commença, en Angleterre, que vers 1750. Les artistes ne semblent tout d'abord n'avoir eu en vue que la concurrence aux fabriques d'Europe. La collection Fitzhenry nous apporte quelques exemples significatifs de ces imitations souvent parfaites. En effet, les oiseaux, les groupes de personnages de la Comédie italienne spirituellement modelés, les coupes et pièces de service de table en porcelaine tendre et dure de Bow, de Derby, de Chelsea, de Worcester, ne sont pas très différents des produits similaires d'Allemagne, d'Italie ou de France, quoique, dans certaines pièces, le goût anglais pour les couleurs tranchées et le décor en relief s'y marque d'une façon particulière.

Cette série termine l'histoire de la céramique anglaise au XVIIIe siècle, telle que nous la montre la collection Fitzhenry. L'ensemble fait grand honneur à celui qui l'a formé.

Le sentiment cordial que témoigne sa libéralité sera apprécié comme il le mérite par les visiteurs du Musée des Arts décoratifs qui resteront reconnaissants à l'amateur anglais du nouveau sujet d'études qu'il leur a apporté.

Louis Metman.

PETIT PALAIS

L'inauguration officielle, par le Président de la République, des nouvelles salles Ziem, Dalou et de Sèvres, a eu lieu le 13 décembre dernier. En même temps, la Ville de Paris était informée par M. Jules Henner, neveu et héritier de J.-J. Henner, qu'il mettait à la disposition de son Palais des Beaux-Arts un certain nombre d'œuvres du maître. Le conseil municipal ayant accepté ce don, une salle, qui portera le nom de l'artiste, va lui être consacrée au Petit Palais. Elle sera ouverte dans le courant de mars.

MUSÉE DE VERSAILLES

Le *Musée de Versailles* vient d'acquérir un portrait du sculpteur Pierre Julien (1731-1804) par un peintre inconnu de la fin du XVIIIe siècle. L'artiste est représenté dans son atelier, à mi-corps, en veste de travail, la chemise entr'ouverte, tenant de la main gauche un ciseau. Sur le côté droit apparaît la silhouette de la statuette bien connue : *Un Gladiateur mourant*, qui fut le morceau de réception de l'auteur à l'Académie (27 mars 1779) et obtint un vif succès au Salon de cette même année; cette œuvre est aujourd'hui conservée au Louvre avec les autres pièces des collections académiques.

C'est la présence de cette sculpture qui a permis de retrouver aisément le nom de l'artiste; la physionomie de Julien est d'ailleurs conforme en cette peinture aux autres portraits indiqués par M. l'abbé André Pascal dans l'étude récente et très complète qu'il a consacrée à l'artiste du Velay.

Le portrait de Julien vient d'être placé au musée, dans la salle des Nouvelles Acquisitions, en même temps que le très curieux tableau, donné récemment par M. G. Sortais : *Un Bal à la cour de Henri III*, sur lequel nous publierons prochainement un article détaillé.

On a parlé à plusieurs reprises ces temps derniers, dans les journaux du matin et du soir, du cadeau qu'un généreux citoyen américain, M. Jefferson-Lévy, se montrait disposé à faire à la France. Il s'agit d'une fonte en bronze qu'il ferait exécuter à ses frais, d'après la célèbre statue de Washington, commandée à notre Houdon par les États de Virginie et qui figure encore aujourd'hui au Capitole de Richmond. Mais on s'est hâté un peu trop d'ajouter que cette fonte avait sa place toute marquée au Louvre, à côté de la *Diane* de Houdon. S'il s'agissait d'un moulage en plâtre, le document irait tout naturellement au Trocadéro à côté du *Saint Bruno* du même auteur. La dignité de la

matière proposée engagera sans doute la direction des Musées nationaux, si les intentions libérales de M. Jefferson-Lévy se réalisent, à faire figurer la statue au Musée historique de Versailles, où elle se rencontrera avec toute la série des statues de grands hommes commandée par le gouvernement français à la même époque. Mais en aucun cas cette *reproduction moderne* de l'œuvre de Houdon ne saurait figurer au Louvre. Ajoutons du reste que, la statue originale étant conçue pour le marbre, sa traduction littérale en bronze risque de faire une sorte de contre-sens, que l'auteur aurait évité en remaniant lui-même l'arrangement de sa composition, s'il avait eu à l'exécuter en bronze.

MUSÉE DE DIJON

Établi dans la partie orientale de l'hôtel de ville, l'ancien palais des États, le Musée de Dijon ne comprend pas moins de vingt-sept salles, non compris les trois du Musée archéologique. Dans un avenir prochain on en ouvrira deux autres dans les combles, dont l'une de même grandeur que la salle dite des Gardes, et au-dessus.

Restaurée il y a quelques années par MM. Sauvageot et Suisse pour la Commission des monuments historiques, la salle des Gardes a reçu récemment trois pièces précieuses : la statue en pierre peinte d'Antoinette de Fontette qui fut successivement femme de Jean de Plaisance et d'Antoine de Pracontal, œuvre remarquable du XVIe siècle (1547 environ), donnée par M. et Mme Grangier, de Dijon, en 1902; les vantaux de la porte extéreure du Palais de Justice, beau morceau de menuiserie très ornée du temps de Henri III, exécutée probablement dans l'atelier de Sambin (elle est remplacée dans l'édifice par une copie); enfin, un grand Christ en croix, peinture du XVe siècle, provenant aussi du Palais de Justice.

Le grand salon en longueur qui précède la salle des statues conserve d'assez belles boiseries Louis XVI, mais a perdu, il y a un siècle, sa riche cheminée en marbre blanc sculpté. MM. Joliet, conservateur, et Gaitet, conservateur adjoint, lui ont restitué son aspect de salle de palais, ce qu'elle fut à l'origine, et non de musée, en lui donnant une parure de tableaux du XVIIIe siècle disposés en ordre dispersé, entre autres des portraits officiels, répliques ou copies d'atelier de Carle Van Loo et de Nattier; on y voit Louis XV, le Dauphin son fils, et des princes de Condé, gouverneurs héréditaires de Bourgogne. Voici aussi quelques œuvres de sculpture, des bustes, dont un très beau Louis XIV en marbre par Coysevox; enfin deux statues modernes, plâtres originaux de deux Dijonnais, *Libellule*, par M. Mathurin Moreau, et le *Réveil de la Source*, par M. Paul Gasq, dont le marbre est chez M. Stephen Liégeard, au château de Brochon. Il y a encore une vitrine remplie de menus objets du XVIIIe siècle.

Au delà du grand salon des statues dont on étudie la restauration, œuvre urgente mais des plus délicates, deux salles ont été réunies en une belle galerie éclairée par le haut, longue d'une trentaine de mètres, large d'une dizaine, qui a reçu, dans les meilleures conditions, une notable partie des peintures du XIXe siècle. Là ont pris place la *Biblis* de Henner; le *Bivouac au Bourget* d'Alphonse de Neuville; un portrait de Trutat; *la Première Communion à la Trinité* de Gervex; la *Source* par Français; l'*Ex-voto* du Dijonnais Alphonse Legros; *le Glas* et l'*Épreuve d'eau-forte* de Louis Galliac, encore un Dijonnais; les *Femmes du Douar* de Guillaumet; *les Ouvriers de la dernière heure* de Ronot; la *Prise de voile* et *Carmencita* de Rougeron; un très beau Ziem, de la meilleure époque, *la Voile blanche, Venise*, don de M. Albert Joliet, conservateur; enfin, parmi les œuvres récemment entrées au musée, un petit Gagliardini, envoi de l'État, et un paysage, le *Ruisseau*, par Petitjean, offert par M. le baron Alphonse de Rothschild.

Les anciennes salles ont reçu des Primitifs, une Vierge vénitienne et plusieurs tableaux français des XVIIe et XVIIIe siècles, don de M. Jules Maciet; le portrait de la femme du conventionnel Théophile Berlier, par Louis David, légue par M. Gustave Masson, conservateur des Forêts; une série nombreuse des meilleures œuvres des médailleurs français contemporains, encore un don de M. Albert Joliet. La petite collection des bronzes antiques et modernes a été disposée avec goût dans une vitrine à gradins; d'autres vitrines d'applique ont reçu des porcelaines, faïences et grès de Sèvres; enfin une intéressante réunion de statuettes et maquettes, terres cuites et plâtres, œuvres originales et portant les signatures les plus qualifiées.

Ont été exposés encore, dans ces derniers mois, les bustes en marbre de M. Mazeau, premier président honoraire de la Cour de cassation, par

P. Gasq, et du Dr Tarnier, par Ribemont-Dessaigne, ainsi qu'un bronze très remarquable, acquisition de la ville, dû à M. Henry Bouchard, pensionnaire de l'Académie de France à Rome; cette statuette, d'une vérité énergique, représente un paysan bourguignon peinant au dur travail de la terre. Un tel morceau, d'une vérité tout actuelle et vivante, répond aux accusations trop facilement portées contre l'enseignement de la Villa Médicis, que l'on présente volontiers comme ayant pour effet prémédité de courber tous les talents sous le niveau de l'art académique et classique. Voici enfin un très beau buste d'Alphonse Legros par Dalou, terre cuite, et un autre de jeune femme, plâtre original et morceau très savoureux du sculpteur Claude Attiret. C'est un don de M. Gaston Joliet, à qui on doit aussi un grand paysage d'Appian, *le Soir*.

La collection léguée par Mme Dècle remplit toute une salle; il y a là une soixantaine de tableaux, pour la plupart honorables, rien de plus. A signaler, cependant, deux Trinquesse amusants, un peu ridicules; deux de Marne et surtout une petite scène galante, attribuée à Claude Gillot, mais qui, d'après un travail de M. Pierre Marcel paru dans la *Gazette des Beaux-Arts*, ne serait ni plus ni moins qu'un Watteau des plus présentables. La donation Dècle comprend aussi une collection très mêlée de porcelaines, des Saxe pour la plupart.

Au rez-de-chaussée, le nouveau Musée de sculpture a reçu, en 1905, un marbre important d'Eugène Guillaume, *Mariage romain*, depuis longtemps attribué à la ville où l'artiste, né à Montbard, a passé sa jeunesse et obtenu ses premiers succès à l'École des Beaux-Arts.

On a annexé au Musée de sculpture les anciennes cuisines du palais ducal, construction très remarquable du XVe siècle; on y voit des épis en plomb ouvragé, de précieux fragments de sculpture monumentale, des plaques de cheminée et un intéressant coffre avec pentures du XIIIe siècle.

On étudie la transformation d'une petite salle obscure précédant la salle des Gardes, et dont le contenu varié, pastels, dessins, tableaux et miniatures, mérite d'être mis en meilleure lumière.

Dans un délai qui n'est pas encore appréciable, le musée recevra un legs important de Mme veuve Grangier, récemment décédée; il comprendra des tableaux, des meubles, des objets de haute curiosité, mais dont le nombre et la valeur sont peu connus. On espère que les termes du testament permettront à la ville de recevoir un beau portrait de famille, celui de Mlle de Vellefrey, plus tard Mme d'Arestel, par Prudhon, et deux pastels importants de Claude Hoin, les portraits du peintre et de sa femme.

Par l'étendue matérielle et aussi par l'importance exceptionnelle de certaines séries, le Musée de Dijon est incontestablement un des premiers de France; la salle des Gardes peut rivaliser, contenant et contenu, avec ce que l'on voit de plus riche ailleurs. Mais dans l'ensemble il y a pléthore, et une sélection rigoureuse devient nécessaire. Le local est arrivé aux dernières limites de l'extension possible; d'ailleurs les belles choses gagneraient à être isolées du flot toujours grandissant des médiocrités. Cette situation n'est pas sans préoccuper comme il convient le très intelligent et très zélé conservateur qu'est M. Joliet.

Henri Chabeuf.

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE MARSEILLE

Les collections marseillaises, qui jusqu'ici n'avaient, au Musée de Longchamp, compté presque exclusivement que de la peinture et de la sculpture, vont enfin s'enrichir de sections d'art décoratif. Répondant au vœu exprimé depuis plusieurs années par le conservateur, M. Philippe Auquier, l'administration municipale vient en effet de décider un reclassement des objets de collection appartenant à la Ville et, partant, le transfert à Longchamp des faïences, meubles, pièces de ferronnerie et autres ouvrages ayant un caractère d'art qu'on reléguait, depuis 1869, à 4 kilomètres de la ville, au château Borely, asile du Musée d'archéologie.

Une lacune depuis longtemps déplorée va donc se trouver comblée au Musée des Beaux-Arts, où les amateurs traversant Marseille auront désormais la possibilité d'étudier un certain nombre de pièces que leur éloignement du centre de la ville empêchait le plus souvent de voir.

On nous annonce d'autre part que le catalogue du Musée rédigé depuis plus de cinq ans par M. Auquier, mais qui n'avait pu être publié jusqu'ici, les ressources utiles n'ayant jamais été inscrites au budget municipal, vient d'être donné à l'impression et sera mis en vente à partir du 15 avril prochain.



Cliché de M. R. Koechlin.

Triptyque de la Mort de la Vierge.

IVOIRE FRANÇAIS DU XIVe SIÈCLE.

(Bibliothèque municipale d'Amiens.)

LE CHATEAU D'AZAY-LE-RIDEAU

(Planche 4.)

La présentation n'est plus à faire : le château d'Azay-le-Rideau est une vieille connaissance de l'artiste, de l'architecte, de l'archéologue, du touriste aussi qui a fait le traditionnel pèlerinage des châteaux de la Loire. Qu'il nous suffise de rappeler ici, ne fût-ce que pour honorer la mémoire de l'homme de goût à qui nous le devons, qu'il eut pour fondateur, dans le premier quart du xvie siècle, Gilles Berthelot, conseiller du roi et trésorier général sous François Ier.

Au même titre que ses congénères, frères et cousins, créés à la même époque, dans la même région et sous les mêmes influences, il reflète, dans le décor nouveau de sa parure, le goût récent d'une élite fastueuse dont les yeux se sont depuis peu ouverts à un art jusqu'alors ignoré, comme il témoigne par ses dispositions architecturales des conditions, nouvelles aussi, que le changement des mœurs et de la politique a imposées à l'existence de ses habitants. A l'image de leurs maîtres qui, vis-à-vis de la royauté centralisatrice, jouaient encore aux soldats en attendant qu'ils fussent domestiqués, ces palais de campagne ne conservent plus du château féodal, leur ancêtre, qu'un simulacre commémoratif de leurs antécédents guerriers. Ils continuent à flanquer leurs angles de tours saillantes, mais leur artillerie éteinte n'aura plus à en balayer les courtines; ils couronnent encore leur tête de mâchicoulis d'où rien ne tombera plus; et s'ils baignent encore leurs pieds dans l'eau protectrice des fossés, c'est pour y voir dormir des nénuphars et flotter la blancheur silencieuse des cygnes.

Construit suivant ces données, le château d'Azay restera l'un des types les plus délicats, les plus séduisants de l'architecture civile et de l'habitation seigneuriale au début de la Renaissance. Après quatre siècles de paisible existence, il était passé, dans le courant du xixe, entre les mains du marquis de Biencourt, et, lorsque, il y a quelques années, les collections de tableaux et les meubles qui le garnissaient furent dispersés, l'on avait pu craindre un instant pour les constructions elles-mêmes les pires éventualités. Il n'en avait rien été, fort heureusement, et le dernier propriétaire, M. Artaud, avait pris soin de continuer la tradition respectueuse de ses devanciers. Mais les propriétaires peuvent changer et ne pas se ressembler; l'expérience en a trop souvent déjà été faite. Aussi l'attentive sollicitude de l'administration des Beaux-Arts restait-elle depuis lors en éveil. Un château ne s'emporte pas, il est vrai, dans une valise, comme un bibelot; mais, de même que l'on voit assassiner une femme pour arracher les bracelets de ses bras ou les boucles de ses oreilles, n'a-t-on pas vu dépecer des palais pour en débiter la statuaire, — tel le château de Montal, — et, tout récemment, la célèbre maison des Musiciens de Reims n'a-t-elle pas risqué de prendre, par tranches, le chemin des mers?

Si les châteaux ne sont pas des objets de vitrine, il en est qui, par les qualités peu communes de leur conception et de leur exécution, par l'exceptionnel état de leur conservation, par ce qu'ils apprennent et par ce qu'ils prouvent, doivent, plus que d'autres, être considérés comme des objets de musée, des pièces de collection. La peinture, la sculpture, les arts dits décoratifs, trouvent dans les musées nationaux et les musées des départements des conservatoires officiels; l'architecture, intransportable, a pour musée toute l'étendue du sol de la France. Il est donc des échantillons rares qu'il importe de soustraire aux causes présentes ou futures de ruine et de destruction, et, pour cela, de faire passer, sur place, du domaine privé dans le domaine public, dans la galerie nationale de l'architecture. A cet effet, le plus sûr expédient est l'acquisition. Mais si les musées nationaux sont pourvus d'une dotation qui leur permet de sauver les œuvres de sculpture et de peinture en danger, l'architecture ne bénéficie pas auprès d'eux du même privilège. Un autre service de l'administration des Beaux-Arts a qualité pour y suppléer, le service des Monuments historiques, qui, par nature, est le conservateur du musée des monuments français. Une circonstance aussi heureuse qu'inespérée vint à point permettre de réaliser un projet, que le manque de ressources semblait devoir faire ajourner longtemps encore.

Un amateur parisien, M. Léon Dru, ingénieur,

avait légué à l'État le château de Vez (Oise), petite construction du XIVe siècle dont il avait commencé la restauration ; ce legs comprenait, en outre, une rente de 40 000 francs destinée à la continuation de la restauration et à l'entretien de la propriété. Les héritiers du testateur, désireux de garder le château, vinrent proposer à l'État une transaction : le but de M. Dru, en léguant Vez, avait été avant tout d'assurer sa conservation; elle le serait par l'inscription du château sur la liste des monuments historiques; de plus, la restauration serait poursuivie par leurs soins et sous la tutelle de l'État. En outre, ils offraient de verser un capital d'un million. L'État ne pouvait que trouver avantage à cet arrangement, puisque son désir, qui était également celui de M. Dru, se trouvait réalisé par le classement consenti du château, et il voyait, d'autre part, non sans appréhension et regret, l'obligation qui lui était imposée de consacrer à perpétuité une rente de 40 000 francs à un monument petit, qui aurait vite fait de ne plus avoir besoin d'une telle libéralité. Aussi M. Dujardin-Beaumetz, sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts, sentant tout de suite le fructueux usage qu'il allait pouvoir faire de cette richesse inopinée pour sauver deux monuments au lieu d'un, fit-il toute diligence auprès du Conseil d'État pour que la transaction proposée fût agréée par la haute assemblée. Elle le fut ; et, sans tarder, les pourparlers déjà engagés avec M. Artaud aboutirent : le château d'Azay-le-Rideau, avec une couronne de 7 hectares, fut acquis par l'État pour la somme de 200 000 francs.

Certes, il est illusoire et puéril de prétendre établir des comparaisons entre des termes qui ne se peuvent comparer; et pourtant, au souvenir récent de certaines ventes retentissantes, l'on ne peut se défendre d'admirer la docilité du snobisme cosmopolite et sa facile générosité. Le château d'Azay et ses 7 hectares n'a pas été payé le prix d'un demi « Billet doux », et il en a été de même, il y a un an, du château de Maisons-Laffitte, un autre chef-d'œuvre de l'architecture française du XVIIe siècle, une autre pièce de Musée. Les deux réunis n'ont pas atteint le chiffre qui fut donné de 70 centimètres carrés de toile peinte.

P. FRANTZ MARCOU.

MONUMENTS DE FRANCE

Documents et Nouvelles

LES MONUMENTS HISTORIQUES ET LA LOI DE SÉPARATION ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣

Il nous a paru intéressant de préciser par la reproduction d'un certain nombre de textes, aujourd'hui officiels, la situation nouvelle créée à nos monuments historiques, par la loi du 9 décembre 1905, concernant la séparation des Églises et de l'Etat.

Voici d'abord les dispositions essentielles du titre III de la loi, relatif aux édifices des cultes :

Art. 12. — Les édifices qui ont été mis à la disposition de la nation et qui, en vertu de la loi du 18 germinal an X, servent à l'exercice public des cultes ou au logement de leurs ministres (cathédrales, églises, chapelles, temples, synagogues, archevêchés, évêchés, presbytères, séminaires), ainsi que leurs dépendances immobilières et les objets mobiliers qui les garnissaient au moment où lesdits édifices ont été remis aux cultes, sont et demeurent propriétés de l'État, des départements et des communes.

Art. 13. — Les édifices servant à l'exercice public du culte, ainsi que les objets mobiliers les garnissant, seront laissés gratuitement à la disposition des établissements publics du culte, puis des associations appelées à les remplacer.

La cessation de cette jouissance, et, s'il y a lieu, son transfert seront prononcés par décret....

1° Si l'association bénéficiaire est dissoute ;......

3° Si la conservation de l'édifice ou celle des objets mobiliers classés en vertu de la loi de 1887 et de l'article 16 de la présente loi est compromise par insuffisance d'entretien ;...

5° Si l'association ne satisfait pas aux prescriptions relatives aux monuments historiques.

. . . .

Les établissements publics du culte, puis les associations bénéficiaires seront tenus des réparations de toute nature, ainsi que des frais d'assurance et autres charges afférentes aux édifices et aux meubles les garnissant.

Il est prévu toutefois que l'Etat ou les communes pourront concourir à l'entretien de certains monuments présentant un intérêt particulier, puisqu'on lit à l'article 19 qui interdit les subventions:

Ne sont pas considérées comme subventions les sommes allouées pour réparations aux monuments classés.

Voici du reste *in extenso* les deux articles 16 et 17 relatifs au classement des objets et monuments, qui complètent la loi de 1887, concernant le classement des monuments et des objets mobiliers :

Art. 16. — Il sera procédé à un classement complémentaire des édifices servant à l'exercice public du culte (cathédrales, églises, chapelles, temples, synagogues, archevêchés, évêchés, presbytères, séminaires), dans lequel devront être compris tous ceux de ces édifices représentant, dans leur ensemble ou dans leurs parties, une valeur artistique ou historique.

Les objets mobiliers ou les immeubles par destination mentionnés à l'article 13, qui n'auraient pas encore été inscrits sur la liste de classement dressée en vertu de la loi du 30 mars 1887, sont, par l'effet de la présente loi, ajoutés à ladite liste. Il sera procédé par le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts, dans le délai de trois ans, au classement définitif de ceux de ces objets dont la conservation présenterait, au point de vue de l'histoire ou de l'art, un intérêt suffisant. A l'expiration de ce délai, les autres objets seront déclassés de plein droit.

En outre, les immeubles et les objets mobiliers, attribués en vertu de la présente loi aux associations, pourront être classés dans les mêmes conditions que s'ils appartenaient à des établissements publics.

Il n'est pas dérogé, pour le surplus, aux dispositions de la loi du 30 mars 1887.

Art. 17. — Les immeubles par destination classés en vertu de la loi du 30 mars 1887 ou de la présente loi sont *inaliénables et imprescriptibles.*

Dans le cas où la vente ou l'échange d'un objet classé serait autorisé par le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-arts, un droit de préemption est accordé : 1° aux associations cultuelles; 2° aux communes; 3° aux départements; 4° aux musées et sociétés d'art et d'archéologie; 5° à l'État. Le prix sera fixé par trois experts que désigneront le vendeur, l'acquéreur et le président du tribunal civil.

Si aucun des acquéreurs visés ci-dessus ne fait usage du droit de préemption, la vente sera libre; mais *il est interdit à l'acheteur d'un objet classé de le transporter hors de France.*

Nul travail de réparation, restauration ou entretien à faire aux monuments ou objets mobiliers classés ne peut être commencé sans l'autorisation du ministre des Beaux-Arts, ni exécuté hors de la surveillance de son administration, sous peine, contre les propriétaires, occupants ou détenteurs qui auraient ordonné ces travaux, d'une amende de seize à quinze cents francs (16 à 1 500 fr.).

Toute infraction aux dispositions ci-dessus ainsi qu'à celles de l'article 16 de la présente loi et des articles 4, 10, 11, 12 et 13 de la loi du 30 mars 1887 sera punie d'une amende de cent à dix mille francs (100 à 10 000 fr.) et d'un emprisonnement de six jours à trois mois, ou de l'une de ces deux peines seulement.

La visite des édifices et l'exposition des objets mobiliers classés seront publiques; elles ne pourront donner lieu à aucune taxe ni redevance.

Les termes de la loi sont suffisamment explicites. Néanmoins M. le Ministre de l'Instruction publique a cru devoir adresser aux préfets, le jour même de la promulgation de la loi, une circulaire leur rappelant les dispositions de l'art. 16 cité plus haut et ajoutant :

Ainsi les immeubles par destination et les objets mobiliers garnissant les édifices religieux et appartenant à l'État, aux départements et aux communes, se trouvent dès à présent classés de plein droit parmi les monuments historiques et bénéficient des mesures de protection établies tant par la loi du 30 mars 1887 que par celle du 9 décembre 1905.

Notamment ceux de ces objets qui appartiennent à l'État sont inaliénables; ceux qui sont la propriété des départements et des communes ne peuvent être aliénés sans une autorisation ministérielle.

Toute infraction à ces prescriptions est punissable, aux termes de l'article 17, paragraphe 5, de la loi du 9 décembre 1905, d'une amende de 100 à 10 000 francs et d'un emprisonnement de six jours à trois mois.

Je vous rappelle en outre que toute aliénation d'un objet classé faite en violation de la loi est nulle et que la nullité peut en être poursuivie par le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, sans préjudice des dommages-intérêts dont se rendent passibles les personnes ayant participé à l'aliénation.

Vous aurez à signaler d'urgence aux parquets les infractions aux prescriptions susvisées ainsi que les détournements ou soustractions d'objets mobiliers qui parviendraient à votre connaissance, afin que leurs auteurs soient poursuivis en exécution, soit de l'article 17 de la loi du 9 décembre 1905, soit du Code pénal.

Tels sont, en attendant le règlement d'administration publique qui doit déterminer les conditions d'application de la nouvelle loi, tous les documents officiels parus jusqu'à ce jour sur cette question des monuments dont les auteurs de la loi et le Parlement ont été loin, comme on le voit, de se désintéresser.

✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣

❦❦❦ Une délégation de la Commission des Monuments historiques s'est transportée récemment à **Limoges**, pour obtenir du conseil municipal et du préfet la conservation du vieux **pont Saint-Étienne**, qui date du XIII° siècle et complète si merveilleusement le cadre pittoresque de cette vallée dominée par la cathédrale et l'évêché. Une discussion sur place a démontré qu'il serait plus pratique et plus économique d'établir un nouveau pont en amont et de conserver intact pour son intérêt historique, sa beauté propre et son utilité permanente, le vieux pont désormais classé comme monument historique.

❦❦❦ Une petite aventure assez banale, mais significative, est celle de la **Vierge du beffroi d'Amboise**. Cette jolie statuette en pierre du XIV° siècle,

utilisée sans doute au xvᵉ pour la décoration du beffroi municipal, avait déjà été, au xvıııᵉ, retirée de la façade pour être abritée sous le porche par où passe la grande rue d'Amboise. Tout récemment, un vandalisme stupide s'acharnant sur la statuette, des esprits éclairés s'émurent et réclamèrent qu'on la sauvegardât des coups de pierre.

L'administration municipale consentit à descendre la Vierge de sa niche et à la recueillir à l'hôtel de ville. Mais la curiosité s'éveilla, des marchands surgirent, des offres furent faites... tentatrices. Par bonheur, l'objet était classé et les marchands en furent pour leur voyage. Voilà la Vierge à la mairie, présidant aux élections et aux conseils de revision, entre deux tableaux « envoyés par l'État », c'est tout dire ! Le concierge espère qu'entre temps, elle lui amènera du monde.

Que faire ? Mieux eût valu certes que, respectée, elle restât sous le porche du beffroi. Aujourd'hui, elle y serait lapidée... ou cambriolée. Mais précisément ce beffroi pittoresque, que tous les touristes connaissent, renferme une ou deux grandes salles vides qu'il serait assez facile d'approprier. Pourquoi n'y pas mettre la Vierge comme amorce d'un futur musée archéologique ? Le mot est ambitieux, mais les invalides de l'art régional, les trouvailles possibles, les objets sauvegardés malgré eux, peut-être aussi des dons généreux arriveraient à constituer peu à peu un de ces petits asiles où se perpétue, ralentie mais assurée, la vie des œuvres d'art du passé.

❀ ❀ ❀ On vient de replacer dans la crypte de la **cathédrale de Bourges** un **Sépulcre** de la fin du xvıᵉ siècle, accompagné d'un certain nombre de morceaux de sculpture un peu disparates que des travaux avaient obligé de retirer momentanément.

EXPOSITION GÉNÉRALE D'ART PROVENÇAL. MARSEILLE, 1906 ✤ ✤ ✤ ✤

Une vaste Exposition coloniale s'ouvrira à Marseille en avril 1906. Estimant que l'occasion était des plus propices pour réunir en un seul faisceau et placer sous les yeux du public toutes les manifestations de l'art provençal, M. Auquier, conservateur du Musée des Beaux-Arts de Marseille, appuyé par le comité d'inspection et de surveillance de ce musée, a sollicité et obtenu du commissariat général de l'Exposition coloniale, du Conseil général des Bouches-du-Rhône et de la Ville de Marseille, les moyens de réaliser l'ensemble projeté.

L'Exposition aura lieu dans le grand palais central de l'Exposition coloniale, dont elle occupera la galerie principale. On s'efforcera d'y présenter la fleur de ce que les collections particulières, les musées et les églises de Provence recèlent d'ouvrages caractéristiques.

Un comité a été formé sous la présidence d'honneur de MM. Frédéric Mistral et Jules Charles-Roux, commissaire général de l'Exposition coloniale, avec M. Philippe Auquier comme secrétaire général.

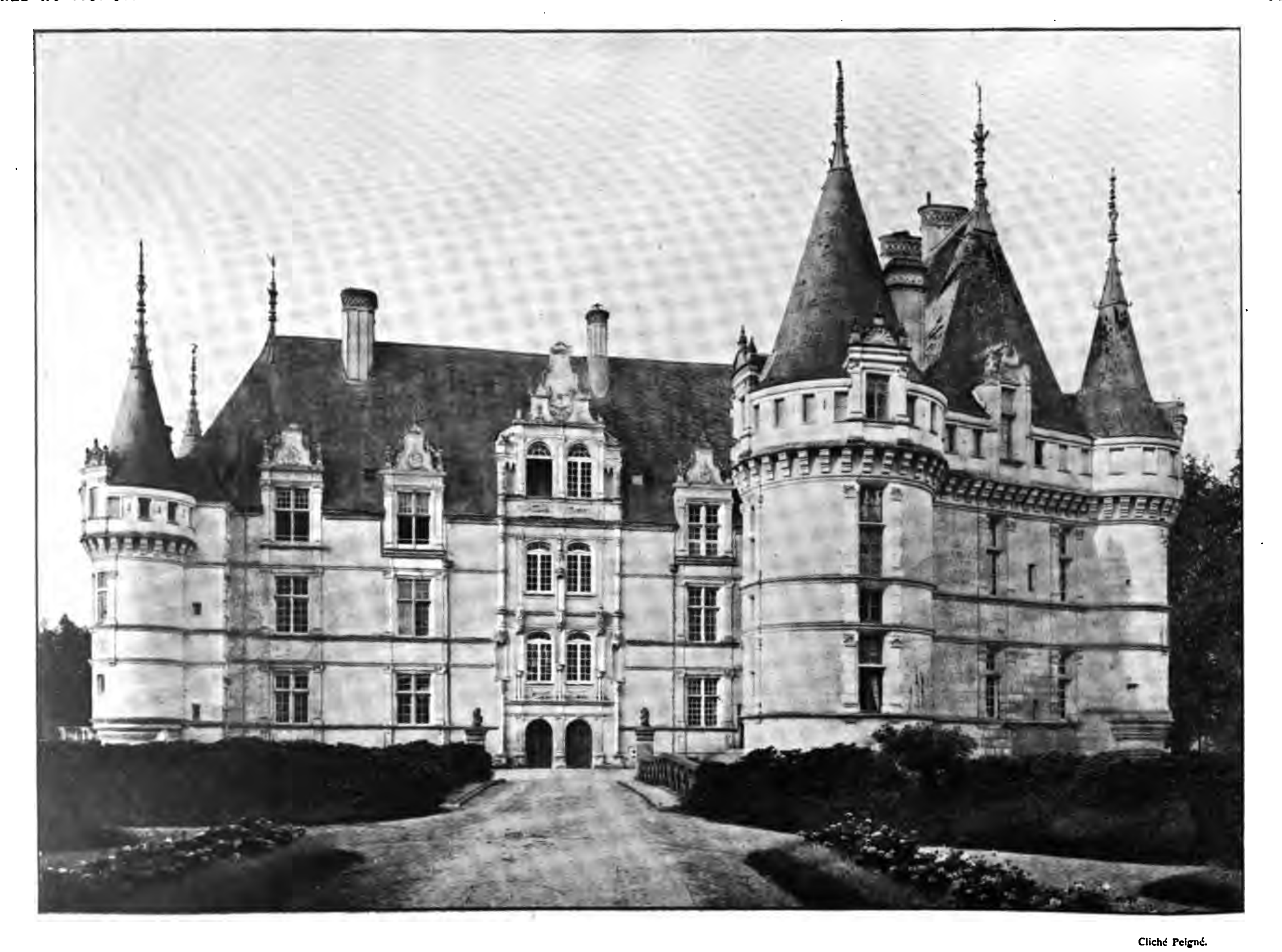
Sur la liste des membres du Comité, figurent la plupart des grands amateurs provençaux. Plusieurs villes déjà sollicitées, ont promis le concours de leurs musées, et dès maintenant les adhésions sont arrivées assez nombreuses au Comité, pour que celui-ci soit certain du succès de son entreprise.

EXPOSITION DE PHOTOGRAPHIES DOCUMENTAIRES A PARIS ✤ ✤ ✤ ✤ ✤

On a ouvert récemment dans le rez-de-chaussée du Petit Palais l'exposition du concours de photographies documentaires organisée par la Ville de Paris. On sait que ces concours qui ont été institués depuis quelques années, sur l'initiative de la Commission du Vieux Paris, ont pour but d'enrichir les collections d'aspects anciens et modernes de la capitale, conservées au Musée Carnavalet. Le programme du concours de cette année concernait les façades, les cours, les berges de l'Ile Saint-Louis et du Marais. Un certain nombre de concurrents ont sacrifié, avec assez de bonheur du reste, aux recherches pittoresques que les adeptes de la photographie d'art ont mises à la mode, mais beaucoup aussi, M. Séeberger, entre autres, qui expose une très belle série de vues architecturales, se sont contentés de reproduire avec soin les ensembles intacts ou les débris des monuments des vieux quartiers, si riches encore, où ils opéraient leur moisson, qui aurait peut-être pu être plus variée, mais ne sera sans intérêt ni pour les visiteurs dont elle stimulera la curiosité archéologique, ni pour les travailleurs de l'avenir à qui elle fournira de précieux et exacts témoignages.

6962-06. — Corbeil. Imp. Éd. Crété.

Le Gérant : H. Laurens.



Cliché Peigné.

Château d'Azay-le-Rideau (Indre-et-Loire).

(Propriété de l'État.)



Soupière en faïence de Lorraine.

(Musée des Arts Décoratifs.)



Soupière en faïence du Pont-aux-Choux.

(Musée des Arts Décoratifs.)

Musées et Monuments

DE FRANCE

LES FAIENCES FINES DE LORRAINE ET DU PONT-AUX-CHOUX au Musée des Arts Décoratifs

(Planche 5.)

Le Musée des Arts décoratifs a acquis récemment une pièce importante en faïence fine de Lorraine qui vient augmenter de la façon la plus heureuse une série déjà riche en productions de cette céramique appelée aussi « terre de pipe ».

Cette soupière, reproduite ci-contre, est à couverte blanc jaunâtre; le corps, de forme oblongue, est porté par quatre pieds en crossettes. Ceux-ci se rattachent à la panse, largement modelée, d'un côté par deux consoles en relief terminées par des têtes de femme, de l'autre par un motif de rocailles et d'acanthes formant aux extrémités deux crochets reliés par des guirlandes fleuries. Le couvercle, décoré de festons, est surmonté d'un trophée de chasse, bécasse et lapin, liés par les pattes à une tige d'artichaut qu'accompagnent des plantes potagères, une écrevisse et une anguille.

Cette ornementation, d'une opulence un peu lourde, très semblable à celle qui orne des pièces de céramique sorties au XVIII[e] siècle des fabriques de faïence de l'est de la France, se relie avec vraisemblance au mouvement artistique que le goût très personnel du roi Stanislas suscita en Lorraine pendant les vingt-huit années d'un règne pacifique, consacré uniquement aux embellissements de Nancy, sa capitale, et de ses nombreux châteaux.

Dès 1749, Jacques Chambrette fabriquait à Lunéville, sous la protection royale, de la faïence fine et de la « terre de pipe », c'est-à-dire, au point de vue technique, un composé de cailloux frettés et d'argile blanche. Il employait des artistes comme Paul-Louis Cyfflé, le créateur de tant de charmantes figurines, Richard Mique qui, en 1773, viendra à Versailles comme intendant des Bâtiments du roi et que Marie-Antoinette occupera aux travaux de Trianon. Chambrette fonda à Saint-Clément une nouvelle fabrique de faïence et vit, en 1768, Cyfflé son ancien collaborateur devenir son concurrent et obtenir par un arrêt du conseil d'Etat et par lettres patentes délivrées par le roi Louis XV, le privilège de cuire ou de faire cuire pendant quinze ans de la vaisselle supérieure à celle de la terre de pipe, sans être porcelaine, et qui serait nommée terre de Lorraine, comme aussi de la faïence commune et ordinaire, en employant la terre de pipe.

Les pièces de faïence fine sorties de ces diverses fabriques ne sont pas marquées, et, si l'on veut en tenter la classification, il faut se borner à les grouper d'après certaines analogies d'émail et de décor.

La collection de M. G. Papillon, l'érudit conservateur du Musée de Sèvres, nous montre telle assiette marquée, sortie des ateliers de Niederwiller, dont le marli porte en relief des côtes de céleri reliées par les mêmes guirlandes qui ornent la soupière décrite plus haut; une assiette, une soupière décorée à ses extrémités de hures de sangliers, un huilier en forme de bateau en faïence fine nous offrent, au Musée des Arts décoratifs, les mêmes ornements; enfin nous relevons dans les modèles de la fabrique de Niederwiller les profils

robustes, les natures mortes modelées en haut relief que Strasbourg employait pour couronner les pièces de service de table et que les frères Hannong avaient vraisemblablement empruntés aux artistes allemands. Il paraît donc légitime de classer parmi les productions lorraines les œuvres où se retrouveront des caractères aussi tranchés et de les séparer de céramiques dont la technique est semblable, mais dont la forme est si différente que l'on est en droit de les attribuer à un centre de fabrication beaucoup plus éloigné et soumis à d'autres influences. La pièce que nous reproduisons à titre de comparaison, et qui est considérée comme une des meilleures productions de la fabrique parisienne du Pont-aux-Choux, montre assez clairement ces différences de style et justifie cette opinion.

C'est en 1743 que Claude-Imbert Gelin établissait à Paris, rue Amelot, vis-à-vis de la porte du Pont-aux-Choux, une manufacture royale de terres d'Angleterre avec privilège de fabrication dans un périmètre de six lieues autour de Paris, pour faire une faïence blanche à l'imitation de celle d'Angleterre. Serrurier et Adrien-Pierre Mignon lui succédèrent dans son privilège en 1748 et donnèrent à la fabrique qui existait encore en 1778, la plus grande prospérité. La preuve en est dans le procès qu'ils intentèrent à François le Mazois, qui avait établi une fabrique concurrente à Montereau. Un arrêt de 1749 mit d'accord les plaideurs en ordonnant que Montereau marquerait ses produits de la première lettre du surnom du fabricant, tandis que Pont-aux-Choux, qui était manufacture royale, les estampillerait d'une fleur de lys (1). En fait, le jugement ne paraît pas avoir eu d'exécution, car on ne connaît aucune pièce ainsi marquée. Cependant, il est vraisemblable que les soupières, les grands plats, les pots à eau d'une forme très simple sur lesquels l'ornement rocaille se dispose avec mesure autour de médaillons qu'encadrent des palmes et des branches de lauriers, sont sortis des fabriques de Paris ou de Montereau.

Ces différents modèles sont d'un style si analogue à celui des œuvres que les orfèvres parisiens composaient à la même époque, que l'on a imaginé avec une certaine vraisemblance qu'ils avaient été moulés sur des pièces de métal. Les tables bourgeoises devaient en guise de pièces d'argenterie porter ces céramiques somptueuses, mais fragiles, dont il ne nous reste que de rares exemplaires.

Deux soupières du Musée des Arts décoratifs sont avec celle du Musée de Sèvres, dont le plateau est aux armes des Trudaine de Montigny, les seuls types de grande taille que nous connaissions de ces faïences dites du Pont-aux-Choux.

Sur d'autres pièces d'un galbe plus simple mais très élégant, un léger grènetis s'enlève en relief sur un fond dont les nervures semblent avoir été travaillées au burin, tandis que certains sucriers ou certaines écuelles se terminent par un bouton en forme de fruit, identique à celui qui se trouve sur des modèles en porcelaine de Chantilly.

Peut-on attribuer également à la même fabrication des seaux à rafraîchir, des pots à eau, des jardinières à base godronnée, d'une exécution moins parfaite? Le décor de légers branchages en relief qui les orne répète les formes et les ornements de goût chinois des porcelaines tendres de Saint-Cloud d'une façon si exacte qu'il est permis de penser à un rapprochement.

On peut ainsi, grâce à ces diverses comparaisons, rendre aux ateliers de la région de Paris du milieu du XVIIIe siècle un assez grand nombre de pièces qui sont d'ailleurs tout à fait à l'honneur du goût et de la mesure des ouvriers qui les ont conçues.

A la fin du siècle, la fabrication de la faïence fine prit en France un nouvel essor. En 1775, Clark, Shaw et Cie installent à Montereau une fabrique de faïences à la mode anglaise; leur successeur Potter rouvrit en 1793 les ateliers de Chantilly; d'autre part, en 1780, Leigh introduisait à Douai, avec des ouvriers anglais, les méthodes et les modèles qui avaient fait le succès des faïences de Leeds et du Straffordshire. Si, au point de vue commercial, ces fabriques connurent une heureuse prospérité, nous serons plus réservés sur les bienfaits de leur action artistique. Copiant presque servilement les modèles d'outre-Manche, elles ne créèrent aucune de ces œuvres parfaites qui ont mérité une place d'honneur dans un musée d'art décoratif comme le nôtre, pour ce qu'elles nous rappellent ou nous apprennent de l'art des grands orfèvres français du XVIIIe siècle.

Louis METMAN.

(1) Rapport du comité d'installation du Musée centennal de la classe 72 (céramique) à l'Exposition Universelle internationale de 1900 à Paris, par Henri Sarriau.

LE BUSTE DU CARDINAL DE RICHELIEU, par Jean Warin
à la Bibliothèque Mazarine

(Planche 6.)

Parmi les œuvres d'art conservées aujourd'hui dans les bâtiments de l'ancien collège des Quatre-Nations devenu le palais de l'Institut de France (1), il en est peu de plus précieuses, de plus significatives au point de vue de l'art comme au point de vue de l'histoire que le buste en bronze du cardinal de Richelieu.

Conservé aujourd'hui au milieu des collections de livres et de manuscrits que le cardinal de Mazarin légua au collège des Quatre-Nations et qu'il avait même ouvertes aux travailleurs dès 1643, sous la surveillance de Gabriel Naudé, premier bibliothécaire de la Mazarine, ce buste n'a pas figuré, dès l'origine, dans cet établissement où il semble que sa place eût été cependant tout indiquée. Nous savons par un passage du journal d'Alexandre Lenoir, l'un des sauveteurs de l'art français pendant la Révolution, que celui-ci reçut dans son dépôt le 14 fructidor an II (13 août 1794) un buste de Richelieu en bronze qui venait d'échapper à l'incendie qui dévora la bibliothèque du couvent de Saint-Germain-des-Prés, dans la nuit du 1er fructidor an II, et que ce buste fut porté de suite à la Bibliothèque Mazarine.

L'effigie qui était ainsi assurée pour nos collections publiques, avait une importance capitale pour l'histoire de l'art français et pour celle même du grand cardinal. Courajod s'en est longuement occupé pour la comparer au buste de Louis XIII conservé au Louvre et il en a établi avec beaucoup de perspicacité l'histoire et l'attribution définitive (2). Sans vouloir entrer ici dans la discussion minutieuse qu'il a instituée à ce sujet, nous en examinerons seulement les résultats essentiels en y ajoutant quelques indications complémentaires, recueillies depuis la publication de son travail.

Dans la dernière année de la vie du cardinal, au moment où, se sentant mourir, il prit souci d'assurer la figure qu'il voulait tenir devant la postérité, où il fit rédiger de volumineux mémoires et multiplier les images qui devaient le faire vivre à jamais sous les yeux des hommes, où il songea à faire exécuter sa statue par le sculpteur le plus en vue de l'Europe catholique et classique, le cavalier Lorenzo Bernini, il dut poser aussi devant un artiste plus modeste, mais dont il s'était dès longtemps assuré les services reconnaissants ; c'était Jean Warin de Liège, qui, de faux monnayeur, était devenu par sa grâce, graveur général des monnaies de France, et avait déjà eu mainte fois l'occasion de modeler des médailles à son effigie. Une note adressée par Richelieu à Mazarin le 3 décembre 1641, contient entre autres recommandations en style indirect, cette courte phrase :

« Il envoira voir chez Varin si son buste en plâtre est achevé. »

Richelieu mourait peu après et il ne semble pas que Warin, tout artisan du métal qu'il fût essentiellement, ait eu à exécuter le buste dont il avait fourni le modèle.

La duchesse d'Aiguillon, héritière du cardinal, fit en effet exécuter, ainsi que nous l'apprend un texte communiqué par M. de Boislile à Courajod, six bustes en bronze de son oncle, quatre par *Hubert Lesueur*, suivant quittance du 12 juin 1643 (3000 livres) et deux par *Henry Perlan*, suivant quittance du 17 octobre 1643 (2000 livres).

Que sont devenus ces six bustes, fondus, il n'y a presque aucune raison d'en douter, d'après le modèle de Warin qui venait d'être achevé dans les derniers mois de la vie du cardinal ? Par une heureuse fortune, nous pouvons aujourd'hui les retrouver presque tous, sauf un qui dut être fondu à la Révolution. C'est celui que la duchesse d'Aiguillon avait légué par testament à la Sorbonne, au témoignage de *Germain Brice* qui l'a mentionné et décrit plusieurs fois, et qui l'attribue du reste à Warin. Une planche gravée, qui reproduit la pompeuse inscription funéraire due à Scudéry, nous en donne une image légèrement altérée mais reconnaissable, et c'est lui, bien évi-

(1) Le 13 février dernier, les membres de la Société des *Amis du Louvre* étaient invités à visiter les collections contenues dans ce palais, tant à la bibliothèque Mazarine qu'à celle de l'Institut et dans les salles de séances publiques ou privées. Ils auront plaisir, pensons-nous, à retrouver ici une des œuvres principales sur lesquelles se soit certainement portée leur attention.

(2) *Jean Warin, ses œuvres de sculpture et le buste de Louis XIII du Musée du Louvre*. Paris, Champion, 1881 (Extrait du journal *l'Art*).

demment aussi, qui dut inspirer Girardon lorsqu'en 1694 seulement, il exécuta le tombeau du cardinal dans l'église de la Sorbonne. Ce buste, suivant Courajod, fut apporté de la Sorbonne chez Lenoir en 1796, et il disparut quelques années plus tard, volé peut-être, fondu plus probablement dans une lamentable réquisition de bronze destiné aux canons de la République.

Quoi qu'il en soit, Courajod avait pu en voir une autre épreuve conservée chez M. le comte de Chabrillant, héritier des d'Aiguillon et toute semblable au buste de la Mazarine. Il en connaissait une autre, de provenance inconnue, chez Madame Édouard André. — Plus récemment, nous avons eu l'occasion d'en retrouver et d'en signaler une quatrième, conservée au Musée de l'Albertinum de Dresde (1), d'en publier enfin une cinquième (2) qui est entrée il y a quelques années dans la collection parisienne de M. J.-A. Doucet. Ainsi, sauf erreur ou substitution possible (l'un des bustes précédents ne serait-il pas, par exemple, celui de la Sorbonne échappé au Musée de Lenoir ou aux réquisitions patriotiques ?), nous reconstituons aujourd'hui la série entière exécutée en 1643.

Quelle est la valeur respective de ces différentes fontes ? Il est assez difficile de le dire sans pouvoir établir entre elles une comparaison autrement que par le souvenir. Il paraît bien qu'aucune, ainsi que l'écrivait déjà Courajod pour celles qu'il connaissait, n'ait été retouchée ou ciselée par l'auteur du modèle original, précisée avec une minutie un peu sèche et un souvenir évident du métier de graveur et de ciseleur, comme l'est par exemple le *Louis XIII* du Louvre. Elles sont, disait Courajod, « le produit d'une fonte habile et courante du XVIIe siècle ».

Il y eut cependant deux fondeurs, et nous serions tentés, pour nous, d'établir entre leurs productions quelque différence; nous attribuerions volontiers par exemple à Perlan dont nous savons les qualités éminentes par les admirables bronzes du monument de Henry de Bourbon, aujourd'hui à Chantilly, à Perlan dont le travail fut payé relativement plus cher que celui de Lesueur, le bronze qui est chez M. Doucet et qui est d'une tonalité chaude et d'une admirable souplesse. Au contraire, la fonte de la Mazarine, « assez aigre », disait Courajod, pourrait appartenir à Hubert Lesueur dont la renommée fut assez grande en son temps, surtout en Angleterre où il alla s'établir, mais dont la statue de Charles Ier, qui orne aujourd'hui encore la place de Charing-Cross à Londres, n'a rien de séduisant ni pour l'allure du modèle assez lourd et médiocre ni pour la qualité du bronze.

Quoi qu'il en soit de la valeur de l'exécution particulière de chacune des épreuves, il faut reconnaître que le buste, tel que le bronze de la Mazarine nous permet d'en juger, était en lui-même, plastiquement, une fort belle chose. D'une très grande précision physionomique, il trahit, dans l'affaiblissement de la nature chancelante, la lueur d'intelligence vivante et de volonté. Dans la solennité cherchée de l'allure, il est plus souple, plus aisé que le *Louis XIII*, si fidèle, si implacablement vrai, mais comme un peu figé encore dans la solennité morne de son caractère d'effigie archaïque.

Le large modelé du front, les traits fins, nerveux, le regard assuré, la bouche hautaine disent l'énergie de caractère persistante du grand politique; mais la tête légèrement inclinée en avant et tournée vers la droite semble se redresser avec effort; le corps un peu voûté, les épaules rentrantes, dont on sent le jeu sous les draperies, dissimulent mal dans l'ampleur du manteau officiel d'hermine la déchéance physique que l'on ne veut pas avouer.

Le buste de Richelieu par Warin nous paraît être un des premiers où, des formules usitées au XVIe siècle, sous Henri IV et encore sous Louis XIII, pour l'usage funéraire, formules qui nous ont donné du reste tant d'effigies honorables, sincères, puissantes quelquefois, se dégage un art plus libre et plus souple qui est celui du buste français du XVIIe et du XVIIIe siècle et qui, de Coyzevox à Houdon, nous donnera tant de portraits vivants non seulement par la vérité individuelle du visage, mais par l'allure et l'attitude expressive.

C'est le premier aussi d'une série qui compte tant de morceaux brillants d'un arrangement décoratif supérieurement réglé, où les manteaux, les hermines, les rubans et les rabats viendront jouer, comme ils le font déjà ici, leur rôle efficace dans l'harmonie colorée de l'ensemble.

Paul VITRY.

(1) *Bulletin de la Soc. Nat. des Antiquaires*, 2 février 1899.
(2) *Les Arts*, septembre 1903.



Cliché Moreau.

Buste du cardinal de Richelieu.

Par Jean Warin.

(Bibliothèque Mazarine.)

LE TISSU BYZANTIN DE L'ÉGLISE DE MOZAT
au Musée des Tissus de la Chambre de Commerce de Lyon

(Planche 7.)

La ville de Lyon possède un des plus beaux musées du monde où l'on puisse étudier en ses variétés l'art de décorer le tissu. Parfaitement aménagé au dernier étage du Palais du commerce, en plein centre de la ville, il témoigne des magnifiques résultats que l'on peut attendre de l'initiative privée, quand elle émane d'un groupe d'industriels, d'hommes d'affaires, et d'amateurs décidés à réaliser une œuvre d'intérêt collectif, et à rendre les plus grands services éducatifs à une population industrielle à laquelle Lyon doit le plus clair de sa gloire artistique.

Constituées au début avec la plus franche décision et le goût le plus sûr par M. Edouard Aynard et M. Texte, poursuivies depuis lors avec un remarquable esprit de suite par les différents présidents de la commission du musée, et plus récemment par M. Isaac et M. Raymond Cox, les collections présentent aujourd'hui le logique développement de leurs merveilleuses séries qui s'enrichissent chaque année, grâce à de généreux subsides.

L'un des plus récents, et en même temps des plus considérables accroissements dont le musée puisse s'enorgueillir, est un grand fragment de tissu de soie décorée, célèbre, que connaissaient bien tous ceux qu'attiraient vers la petite église de Mozat, près de Riom (Puy-de-Dôme), la renommée de sa grande et magnifique châsse en émaux champlevés de Limoges, et son suaire que les légendes locales faisaient remonter aux Croisades.

En fait, cette admirable étoffe est d'une antiquité bien plus reculée, car c'est, avec le grand morceau du Musée de Cluny décoré d'un quadrige, le plus splendide tissu byzantin conservé en France.

C'est un tissu de soie rouge, à roues tangentes, enfermant deux cavaliers affrontés (visages présentés de face, et les chevaux vus de profil), de chaque côté du *hom* symbolique, ou arbre de vie. Ils tiennent droite une lance dont ils piquent un lion dressé devant eux. L'exemple est typique de l'influence orientale directement subie par les ateliers de Byzance, et qui y contre-balança si souvent l'influence antique de Rome, et l'influence chrétienne.

Par sa position même, Byzance se rattachait aux régions de l'Asie antérieure; une partie de sa population en était originaire; sa politique comme son commerce la mettaient en relations étroites avec l'Orient, surtout avec la Perse. C'est de là que vinrent à elle toutes ces formes animales et végétales, toutes ces données décoratives que l'imagination de ses artistes allait reprendre et interpréter.

Nous retrouvons dans le tissu de soie du Musée de Lyon tous les éléments caractéristiques des rares tissus sassannides que des inscriptions ou des détails précis nous ont permis d'identifier : l'ordonnance des roues tangentes circonscrivant le décor (ce que les anciens appelaient *circumrotata*), le goût pour les sujets de chasse, pour ces représentations de cavaliers lancés au galop, tirant de l'arc ou piquant de l'épieu, se retournant sur leurs selles dans un mouvement qui deviendra traditionnel. La formule aura du reste une étrange puissance de durée : on la retrouve chez les Arabes, dans les décors de leurs cuivres incrustés d'argent. Mais chez le Sassannide, et chez le Byzantin, la représentation conserve une grandeur et une noblesse dont elle s'est un peu dépouillée plus tard, en devenant plus pittoresque. Le mouvement est observé, rendu en sa vérité, mais la scène conserve quelque chose d'héroïque, d'hiératique aussi. Le cavalier, roi ou prince le plus souvent, en tirant de l'arc, semble encore exécuter un rite. Quant à ce Hom, ou arbre de vie, pour les Persans c'était le symbole de l'éternelle renaissance des êtres et des choses : les Byzantins continuèrent à s'en servir pour diviser et balancer leur composition.

Par conséquent, bien byzantin par le style et les costumes de ses personnages, le tissu de Mozat est un des plus intéressants exemples de tissus pseudo-sassannides qu'on puisse approximativement dater du VI[e] au VIII[e] siècle. Il partage ce très curieux caractère avec un splendide fragment d'étoffe conservé dans la collection du Kunstgewerbe Museum de Berlin dans lequel deux cavaliers coiffés de bonnets et adossés tirent de l'arc sur des tigres qui roulent sous les pieds des chevaux.

Gaston Migeon.

LES ACCROISSEMENTS DU MUSÉE DE SCULPTURE COMPARÉE

Lorsque le Musée de Sculpture comparée fut fondé en 1879 sur l'initiative de Viollet-le-Duc, et ouvert en 1882, son programme n'était pas loin de représenter une comparaison universelle des meilleures œuvres de la sculpture; ce programme était alors très judicieux, car le Musée du Trocadéro avait pour objet de révéler au grand public, à beaucoup d'artistes même, notre sculpture nationale, et de les faire revenir d'une prévention plus de trois fois séculaire. Il était nécessaire alors de mettre en regard des œuvres antiques les plus admirées, les œuvres françaises les plus admirables, et de voir comment elles supporteraient la comparaison. La démonstration fut aussi éloquente et aussi rapide qu'elle pouvait l'être, et dès lors il n'y eut plus d'intérêt à développer l'histoire de la statuaire antique, abondamment représentée déjà dans le musée de moulages de l'Ecole des Beaux-Arts.

Il sembla plus intéressant de faire porter la comparaison entre les œuvres françaises de divers temps, depuis l'époque gallo-romaine jusqu'au début du XIX[e] siècle, entre les diverses Ecoles françaises, et même entre les œuvres contemporaines et similaires de la France et de l'étranger. C'était là un programme terriblement vaste encore : il fut nécessaire dès 1887 de doubler le local du musée; enfin, tout récemment, la cession des galeries extérieures vitrées pour les besoins de l'Exposition de 1900, consentie par la Ville de Paris en 1903, est venue bien à point pour permettre de compléter les séries et d'y introduire un peu d'ordre.

C'est à compléter et à classer les collections que s'est attaché depuis trois ans le nouveau directeur du musée : un musée d'enseignement doit présenter les types les plus importants et les exposer dans un ordre méthodique, clair, démonstratif. Ce sont là, malheureusement, des conditions qui ne pourront jamais être parfaitement réalisées au Trocadéro : il avait été impossible de prévoir au début les accroissements successifs de la collection et du local, et nombre d'objets qui devraient aujourd'hui changer de place sont trop grands ou trop délicats pour que cette opération soit pratiquement réalisable. Je ne parle pas de l'immense inconvénient qui résulte de l'emplacement donné au Musée d'Ethnographie, qui coupe le Musée de Sculpture comparée en deux tronçons sans communication entre eux.

Depuis l'adjonction des galeries extérieures, on a pu travailler utilement à introduire un ordre relatif. Les œuvres de même auteur ou de même provenance ont été le plus possible rassemblées; les œuvres similaires rapprochées. Les galeries principales ont été réservées, à l'exception des pavillons, à la sculpture de la France et à celle des Pays-Bas, cette dernière comprenant des objets de très grande dimension et les frontières artistiques de la France et de la Belgique étant souvent assez indécises.

Dans les galeries extérieures, on a exposé, du côté de Passy les antiques, puis l'art gallo-romain, mérovingien, carolingien et byzantin, enfin des modèles d'architecture et des relevés de peintures murales. Une série de vitraux prendra bientôt place dans les baies de la galerie d'architecture.

Les galeries extérieures de l'aile de Paris ont été réservées à la sculpture et à l'architecture étrangères, de l'époque romane au XVIII[e] siècle, et des photographies y complètent, au moins provisoirement, les séries de moulages. La moitié de ces galeries sont aménagées et représentent l'histoire de l'art jusqu'au XV[e] siècle : on y remarque des portails de bois norvégiens, des détails du porche de Compostelle, le *Cavalier* de Bamberg, le *Saint Georges* de bronze de la grande fontaine de Prague ; les photographies et dessins des monuments gothiques de Chypre (mission Enlart), et bientôt la statue du *Colleone* se dressera dans le dernier pavillon de l'est, à côté d'une abondante série d'œuvres de la Renaissance italienne.

Dans les galeries du centre, quelques pièces nouvelles valent d'être signalées : une importante série de sculptures du XIV[e] siècle de la cathédrale d'Auxerre, récemment exposée, montre à la fois une étude fine et spirituelle de la nature et la copie la plus habile de beaux modèles antiques. Ces moulages sont d'autant plus intéressants que les origi-

naux sont en partie placés très haut et mal éclairés, en partie exposés à des dégradations qui s'aggravent chaque jour.

Quelques sculptures romanes ont été moulées au Musée lapidaire de Reims, notamment un beau tympan de maison dont les figures encadrées de rinceaux semblent symboliser la Science, la Force et l'Amour.

Le moulage de la statue funéraire de *Sainte Ozanne*, dont l'original figure dans la crypte de Jouarre, vient d'être exposé et fera connaître comme elle le mérite une des œuvres les plus gracieuses et les plus originales de l'époque de Saint-Louis. M. Sturne, sculpteur à Saint-Omer a fait don de reproductions des bas-reliefs d'Andrea della Robbia, placés jadis à Saint-Bertin, et trop peu connus des historiens de la Renaissance; enfin, on pourra voir bientôt une très riche collection de motifs de la Renaissance française donnée par M. Bloche, sculpteur, ainsi que les *Miséricordes* des stalles d'Obazine (Corrèze).

Quelques rapprochements ont leur éloquence, et on espère les multiplier; en voici des exemples : on a cru, d'après des textes, que le porche de Chartres était dès 1145 en cours de construction : une opinion récente et autorisée l'attribue à 1160. Le rapprochement des colonnettes à fûts sculptés du porche de Saint-Denis peut éclairer la question, car la similitude est frappante et l'on connaît la date précise du morceau de Saint-Denis, 1140.

De même pour les bustes du tombeau de Jacques de Lichtenberg, si malheureusement détruits dans le bombardement de Strasbourg. On les attribue à Nicolas von Layen, et il était intéressant de les rapprocher d'une œuvre authentique de ce maître, le Christ de Bade.

Grâce à ces accroissements et à ces rapprochements, le Musée de Sculpture comparée pourra offrir, en même temps qu'un répertoire des chefs-d'œuvre de l'art français, une réunion de plus en plus importante de documents propres à montrer quelle place cet art occupe dans l'histoire générale.

Camille ENLART.

MUSÉES DE PARIS ET DE PROVINCE

Notes et Informations

MUSÉE DU LOUVRE. — Un bronze antique complété (Acquisition récente) ✤ ✤ ✤ ✤

Il y aura bientôt sept ans, le département des antiquités grecques et romaines du Louvre acquérait la partie supérieure d'une statuette en bronze trouvée dans les environs de Sidon, représentant un jeune homme aux longs cheveux bouclés, le torse nu, un pan de manteau ramené sur la poitrine.

Le type était le même que reproduisaient, au Louvre déjà, un autre buste, de qualité très inférieure, acquis en 1892, et surtout une statuette plus petite, heureusement entière, acquise en 1887 et provenant aussi de Sidon. Il n'était pas impossible, par suite, de rétablir la figure dans son entier : la tête légèrement inclinée vers l'attribut que tenait le bras droit, l'autre bras également abaissé, le personnage était debout, le pied gauche rejeté un peu en dehors et posé seulement sur la pointe, le bas du corps enveloppé dans un manteau à franges, noué autour de la taille, dont un pan seulement est rejeté par-dessus l'épaule.

L'absence de la moitié inférieure de la statuette n'en constituait pas moins pour nos collections une lacune très regrettable.

Il faut donc se réjouir que, après de longues négociations, cette seconde moitié, qui, au moment de la trouvaille, avait été détachée, sans doute pour opérer un partage, et était passée en d'autres mains, ait pu à son tour être acquise par le Louvre et qu'on n'ait pas un nouvel exemple à ajouter à la liste des œuvres partagées, au grand détriment de l'art et de la science, entre divers musées ou collections.

Le bronze reconstitué, qui, par la valeur du travail, prendra un rang éminent parmi nos bronzes antiques et réclamera certainement une publication détaillée accompagnée de reproductions, y joint le mérite d'une représentation particulière-

ment intéressante. De l'existence de deux exemplaires semblables, trouvés l'un et l'autre à Sidon, il n'est pas invraisemblable de conclure qu'ils se rattachaient à une statue célèbre de cette ville et qui devait être une image religieuse. Il a été découvert, en effet, au même lieu et en même temps, une statuette d'Aphrodite, qui forme l'exact pendant de la statuette nouvellement acquise, tant par les dimensions que par le mouvement qui est dans l'une la contrepartie de l'autre. Le jeune dieu était donc sans doute un parèdre d'Aphrodite et nous aurions ainsi, sous sa forme grécisée, quelqu'un de ces couples divins dont le culte était cher à la Syrie.

Etienne Michon.

Trois pièces de céramique orientale (Acquisition récente) * * * * * * * * *

Depuis quelques années, le Musée du Louvre a vu s'accroître, de la manière la plus heureuse, ses séries de l'Orient musulman. Sans doute il n'en est pas encore à rivaliser avec les musées de Londres, ou même avec la seule collection de M. Godman; mais il montre déjà, surtout pour la céramique et les cuivres, des pièces du plus haut intérêt. Dans ces deux groupes, qui renferment quelques monuments d'une importance capitale, on peut suivre, sans trop de lacunes, l'histoire de fabrications encore mal connues, mais dont la variété, non moins que l'admirable beauté, commence à attirer l'attention générale.

Trois objets, récemment acquis, vont enrichir très notablement les vitrines de la céramique. Deux d'entre eux doivent dater du XIIIe siècle, et le dernier, un peu plus récent, sans doute du XIVe.

C'est d'abord un bol de forme largement évasée, au fond duquel se détache un lièvre qui galope vers la gauche; autour de la bête sont disposés des rinceaux très stylisés. Tout ce décor s'enlève en lustre métallique sur un fond crémeux. Par la puissance de la simplification, par l'habileté technique, ce bol se rattache à une petite série de pièces analogues, qui ont sans doute été fabriquées en Syrie ou en Égypte.

Tandis que tout l'intérêt de ce bol réside dans son décor, c'est surtout par sa forme que se recommande notre second objet, une bouteille. Sur sa panse arrondie se dresse un col étroit à la base, et renflé vers le haut. L'ornementation, en lustre jaune sur fond d'émail blanc, se compose d'éléments végétaux très stylisés, placés symétriquement, et de fausses inscriptions. Le galbe très réussi de ce col bulbeux donne à la bouteille un cachet particulier d'élégance, que complète le ton chaud et gras du lustre et de l'émail. Cette pièce se rattache étroitement à la fabrication dont la ville de Rey ou Rhagès (ruinée par les Tartares en 1221) paraît avoir été l'un des premiers centres, et qui se développa ensuite dans toute la Perse.

On peut croire moins ancien un pot à huit pans, muni d'un col cylindrique peu élevé, dont le décor est également obtenu par un lustre. Mais ici, l'ornementation, formée de rinceaux stylisés et de pseudo-inscriptions, se détache sur une couverte bleue. Les fonds de cette couleur sont plus rares, mais s'harmonisent également très bien avec les reflets métalliques. Les visiteurs de l'Exposition des Arts musulmans, en 1903, n'ont pas oublié les pièces de ce genre qui avaient été prêtées par Mme la Comtesse de Béarn; une autre, beaucoup plus analogue à celle du Louvre, a appartenu jadis à Mme la Comtesse Dzialynska.

J.-J. Marquet de Vasselot.

Le cadre de la Joconde. — Par une attention des plus délicates, Mme la comtesse de Béarn vient de donner à tous les adorateurs de la *Joconde*, en même temps qu'à elle-même, la joie de voir désormais le chef-d'œuvre de Vinci dans un cadre plus digne de lui que la vulgaire moulure qui le sertissait jusqu'à ce jour. Elle a offert au Musée du Louvre pour le chef-d'œuvre de Léonard un cadre choisi avec le goût le plus sûr et le plus raffiné; c'est un travail italien du XVIe siècle agrémenté de motifs discrets et simples, rehaussé d'ors harmonieusement patinés.

Cette présentation nouvelle a de plus l'avantage d'éviter à la peinture l'ombre terrible projetée jadis sur elle par une bordure trop saillante sous l'avare lumière qui tombe des hauteurs du vitrage du Salon Carré, celui aussi de révéler quelques lignes de peinture cachées par l'ancien cadre.

✤ ✤ ✤ Le Conseil des musées nationaux a voté, dans sa dernière séance, l'acquisition d'un *portrait de Mme de Calonne* par *Ricard*. Ce portrait, qui passe pour l'une des œuvres les plus remarquables de l'artiste, fera l'objet d'une note plus complète et d'une reproduction dans l'un de nos plus prochains numéros.

PALAIS DES BEAUX-ARTS DE LA VILLE DE PARIS. — Le don Henner et le don Harpignies ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤

Nous avons annoncé dans notre dernier numéro, l'ouverture prochaine d'une salle Henner au Petit Palais, grâce à la libéralité de M. Jules Henner, neveu du maître.

Le choix des œuvres destinées à cette salle a déjà été arrêté en partie par les soins du donataire, d'accord avec les amis personnels d'Henner, notamment MM. Hébert, Mercié et Denys Puech. Parmi les œuvres qui sont dès maintenant retenues pour la Ville de Paris, nous pourrons citer : le *Portrait du menuisier*, exécuté à Bernviller en 1846, un des premiers tableaux d'Henner, alors âgé de seize ans ; le *Portrait de l'artiste* par lui-même, d'une qualité supérieure à celui qu'il exécuta pour la salle des portraits au Musée des Offices de Florence ; le portrait de sa belle-sœur ; le *Petit Écriveur* ; la *Petite fille au ruban bleu* et un certain nombre de portraits dont l'un, particulièrement important, *Mlle D...*, élève du maître, qu'il avait exécuté en 1892, et qui fut un des succès du Salon de cette année-là.

Parmi les tableaux qui prendront place dans la salle Henner autour de l'*Églogue*, acquise par la Ville de Paris à l'Exposition Universelle de 1900, citons : l'original de son *Barra mort*, exposé au Salon de 1883 et dont une répétition se trouve au Musée d'Orléans depuis 1888, époque à laquelle Henner en fit don à cette ville. Citons encore une *Madeleine* exécutée à Rome pendant le séjour de l'artiste à la Villa Médicis ; la *Nymphe endormie*, exposée au Salon de 1903, et qui fut la dernière manifestation publique d'Henner. Cette Nymphe était restée depuis plus de vingt ans dans l'atelier du maître, qui n'avait jamais consenti à s'en dessaisir.

Le nombre des œuvres offertes à la Ville par par M. J. Henner est d'une vingtaine environ. On y trouvera des paysages, des études, des dessins de toutes les époques de la carrière du peintre, et enfin, le buste en bronze d'Henner par Paul Dubois.

D'autre part, la Ville de Paris a reçu de Mme Daniel Vierge cent aquarelles, gouaches et dessins de son mari. Ces pièces seront exposées au cours de ce printemps, ainsi que les vingt-deux aquarelles, sépias, dessins à l'encre de Chine et à la mine de plomb que M. Harpignies a offerts au Petit Palais. Dans ce don sont comprises onze sépias exécutées il y a quarante ans par l'artiste pour illustrer un ouvrage de Sainte-Beuve sur Port-Royal, qui ne fut jamais terminé par le célèbre critique des *Lundis*, de sorte que les illustrations de M. Harpignies sont demeurées inédites.

MUSÉE GALIERA ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱

L'année 1906 s'ouvre au Musée Galiera par une innovation des plus libérales. Une société d'artistes, la Société des Artistes décorateurs, y a obtenu gracieusement une salle pour présenter, sous sa responsabilité et en toute liberté, une exposition d'ensemble qui ne peut manquer d'intérêt.

De plus, par une initiative récente, il a été convenu qu'à la suite de chaque Salon, le jury institué à côté du musée pourrait accepter de recueillir au musée, pour une durée plus ou moins longue, les œuvres d'art décoratif qui n'auraient pas trouvé leur destination immédiate et qui lui paraîtraient mériter de figurer quelque temps à côté des acquisitions de la Ville de Paris.

Enfin on prépare au musée, pour le printemps, une exposition de la Soie et de ses diverses applications, pour laquelle on compte faire appel à toutes les sources de cette industrie d'art. La Ville de Paris offrirait ainsi l'hospitalité de son musée aux produits de Lyon, de Roubaix et de Saint-Étienne, groupant, dans une manifestation des plus attachantes, toutes les forces d'une des principales industries d'art du pays.

MUSÉE DE L'ARMÉE. — Salles de l'Hôtel des Invalides ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱

Le général Niox, depuis qu'il a été nommé commandant de l'Hôtel des Invalides et directeur du Musée de l'Armée, a fait remettre en état deux salles qui sont parmi les monuments les plus beaux de l'art ornemental de l'époque de Louis XIV.

Tout d'abord, c'est la grande salle d'honneur de l'hôtel avec ses sculptures sur chêne, où figurent des portes monumentales surmontées d'écussons soutenus par des lions en haut relief. Dans cette salle qui sera incessamment ouverte au public, vont être placés des portraits et des bustes de maréchaux et d'amiraux.

La seconde pièce est la pharmacie des Invalides,

délicieux réduit, entièrement recouvert de chêne sculpté, où aux quatre angles, dans des médaillons entourés de rinceaux, se voient des médaillons dans lesquels des amours se livrent à l'étude de la géographie, de l'astronomie, de la physique et de la médecine.

LES TAPISSERIES DU GARDE-MEUBLE AU CHATEAU DE VERSAILLES ✣ ✣ ✣

Longtemps, on s'est plaint de l'indifférence coupable avec laquelle les tapisseries du Garde-Meuble étaient dispersées, envoyées au hasard pour décorer des ambassades ou prêtées trop libéralement à des expositions diverses. Aussi, le rapport qu'écrivait au mois de mars 1905 M. Dujardin-Beaumetz, et par lequel il annonçait l'intention de faire procéder au classement parmi les monuments historiques des tentures les plus précieuses, fut-il accueilli avec une vive satisfaction. En effet, les tapisseries qui constituent la collection du mobilier national, encore incomparable malgré le vandalisme du XIXe siècle, se répartissent en deux grandes catégories : les tentures rares, les séries uniques, les pièces particulièrement belles qui doivent être immobilisées en des Musées, aux Gobelins, dans les palais nationaux et mises sous les yeux du public, soustraites au hasard des déplacements et aux dangers des aménagements; d'autre part, les doubles, les tentures médiocres, les pièces modernes qui doivent constituer le fond d'usage où les administrateurs du Garde-Meuble peuvent puiser selon les nécessités du moment.

L'inventaire admirable de précision publié en ce moment par M. Maurice Fenaille sous le titre : *État général des tapisseries des Gobelins*, et où se trouvent cataloguées toutes les pièces mises sur le métier depuis la fondation de la Manufacture, venait à point pour aider au choix des tapisseries. Une décision importante vient d'être prise par M. le Sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts, comme première conséquence du classement effectué : une série de la tenture dite de « l'Histoire du Roi », tissée d'après les cartons de Lebrun et Van der Meulen, sera prochainement installée au château de Versailles dans les grands appartements de Louis XIV. Comme l'on sait, la tenture de « l'Histoire du Roi » a été plusieurs fois mise sur le métier au cours des XVIIe et XVIIIe siècles; la dimension des panneaux à recouvrir devait imposer le choix de la tenture, c'est une série de basse lisse qui a été désignée.

En même temps que les grands appartements de Louis XIV seront revêtus de cette parure somptueuse, des tentures du XVIIIe siècle viendront embellir les pièces décorées sous Louis XV. Déjà, l'on vient de placer dans l'alcôve de la chambre du Roi, aux petits appartements, trois tapisseries de la suite de « Don Quichotte ». Ces trois sujets : *le Bal chez Don Antonio, les Marionnettes, Dorothée déguisée en berger*, appartiennent à la cinquième tenture destinée à la décoration du château de Marly. L'alentour à fond jaune, aux armes royales, est celui composé antérieurement pour la suite destinée au comte d'Argenson. Les trois pièces placées à Versailles sortent de l'atelier de Cozette aux années 1750 et 1752 (1).

Bientôt, la chambre de la Reine recevra une tapisserie de « l'Histoire d'Esther » qui s'harmonisera avec le style des lambris de Verbercht et les stucs dorés du plafond, et complétera cet ensemble admirable, qu'il serait facile de reconstituer dans sa primitive splendeur.

MUSÉE CÉRAMIQUE DE SÈVRES ✣ ✣ ✣

M. Papillon, conservateur du musée, a maintenant terminé la réorganisation complète et le reclassement général des collections, et il a complété ce travail considérable, entrepris dès le moment où il accepta la succession d'Edouard Garnier, par la publication d'un guide excellent.

Au cours de ces derniers mois, le musée s'est enrichi d'un certain nombre de pièces curieuses parmi lesquelles il convient de signaler tout particulièrement : un grand plateau rectangulaire, à décor bleu et rouge, fabrication rouennaise de la meilleure époque (don de M. Caillebotte); une soupière en faïence de Sinceny, à décor polychrome (don de M. J. Duval), et une très importante fontaine en forme de forteresse, fabriquée en Saintonge au XVIe siècle, et offerte — entre beaucoup d'autres choses — par M. Papillon. On est heureux de constater l'intérêt que portent les amateurs au Musée de Sèvres et de voir, grâce à leurs libéralités, s'accroître cette collection dont les ressources sont si peu en rapport avec les prix

(1) Consulter pour le détail de l'histoire de cette tenture l'ouvrage de M. Fenaille : *Dix-huitième siècle, 1re partie*, p. 206-219.

qu'atteignent aujourd'hui les pièces de céramique.

D'autre part, et sur l'initiative de M. Dujardin-Beaumetz, l'on se préoccupe de constituer à Sèvrés une série aussi complète que possible des modèles de biscuit exécutés par la manufacture au XVIIIe siècle. Chaque fois que les ateliers exécutent à nouveau une de ces œuvres charmantes, si pleines de l'esprit du temps où elles parurent, M. Papillon prend soin d'en mettre un exemplaire de côté. Cette collection, encore peu nombreuse, sera évidemment longue à reconstituer dans son ensemble, car bien des moules, abandonnés depuis plus d'un siècle, sont en mauvais état, et ne peuvent être confiés qu'à des mains particulièrement habiles; mais elle présentera un intérêt, insoupçonné peut-être, pour l'histoire de l'art français, lorsque la mission de M. Emile Bourgeois, chargé du reclassement des archives et des modèles anciens, aura porté tous ses fruits : grâce à ses patientes recherches, on peut espérer que, le jour où sera définitivement constitué le *Musée des modèles de Sèvres*, il sera facile de les classer dans leur ordre chronologique de fabrication, et d'indiquer avec certitude quels en furent les auteurs.

G. LECHEVALLIER-CHEVIGNARD.

MUSÉE DE GRENOBLE. — Dons du Général de Beylié ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣

Le peu de revenus dont disposent les Musées de province et le prix de plus en plus élevé qu'atteignent les œuvres d'art, rendent de plus en plus difficile le développement de ces musées. Leur seul espoir, pourrait-on dire, est dans les donations des amateurs. Et en réalité, ces donations sont fort nombreuses.

Peut-être que celles dont nous allons parler et qui sont dues à la libéralité du général de Beylié sont les plus importantes qui aient été faites depuis longtemps à un musée de province. Ces dons ont ceci de particulier qu'ils n'ont pas eu lieu après décès, et d'autre part qu'ils ont été faits dans la volonté d'enrichir les collections du Musée de Grenoble, non au hasard, mais pour les compléter. Depuis de longues années, le général de Beylié est toujours prêt à venir en aide au conservateur du musée toutes les fois que se présente l'occasion d'un achat favorable.

C'est pendant les séjours que sa carrière d'officier d'infanterie de marine lui fournit l'occasion de faire en Extrême-Orient que le jeune officier, aujourd'hui général, commença à s'intéresser aux beaux-arts, et fit ses premiers achats. Ces achats, poursuivis pendant vingt années, ont fini par constituer un ensemble magnifique dont le général a fait don au musée de Grenoble. Ils occupent deux salles du musée et comprennent des objets provenant des régions suivantes : Indes, Birmanie, Siam, Cambodge, Cochinchine, Tonkin, Java, Chine, Japon.

Une telle collection est bien à sa place à Grenoble, dans une ville où les jeunes gens ont toujours été passionnés pour les carrières militaires, et sa vue est bien faite pour intéresser de plus en plus nos concitoyens à l'avenir colonial de notre pays; elle est bien à sa place dans la ville de Doudart de Lagrée, dont le nom est lié à la conquête de la Cochinchine, dans la ville de Champollion qui, le premier, a déchiffré les caractères inconnus de l'Egypte.

Mais la fondation de ce musée n'a été qu'une partie de l'œuvre du général de Beylié. Désireux de combler les lacunes de nos collections municipales, il a fait de très nombreux achats d'œuvres d'art anciennes et modernes dont je citerai seulement les principales : parmi les modernes, d'importants fragments des panoramas de Rezonville et de Reischoffen par de Neuville et Detaille, un portrait d'Ary Scheffer et diverses œuvres de Millet, Baudry, Couture, Protais, Français, Ribot ainsi que des Dauphinois Rahoult, Achard, Ravier, Guétal; des sculptures de Carpeaux, Rodin, Falguière. Parmi les anciens maîtres, des œuvres de David, Gérard, Vernet, Lépicié, Drouais, quelques primitifs italiens, un *Saint* de Murillo et surtout une série de quatre magnifiques Zurbarans. Ces Zurbarans, achetés en Espagne par le roi Louis-Philippe, ont figuré jadis pendant quelques années au Musée du Louvre avec les collections privées du roi. Dispersés à nouveau, ils ont été rachetés récemment par le général de Beylié, pour un prix considérable. Il faudrait aussi citer, parmi les sculptures, des statuettes de Myrrhina et de Tanagra et plusieurs très jolis stucs colorés de l'École florentine du XVe siècle.

Mais on peut dire que le grand effort du général de Beylié et le plus fructueux, a consisté dans la création du Musée dauphinois. Grâce à lui, on a pu acquérir et placer magnifiquement, au milieu de la grande salle, une mosaïque romaine, repré-

sentant dans son médaillon central Hylas et les nymphes, mosaïque provenant de Sainte-Colombe près Vienne. Et surtout on a créé un Musée de sculpture dauphinoise. Ce musée qui comprenait déjà, comme pièces capitales, un grand Médaillon représentant un Empereur, douze bustes provenant du Palais de Justice et les bustes des douze Césars de Mugiano, œuvres de la première moitié du XVIe siècle, vient de s'enrichir, par les soins du général, de deux très intéressantes statues en bois provenant du château de Bressieux. L'une, représentant une Vierge assise, date des premières années du XIIIe siècle et l'autre, représentant un Saint Roch, est une œuvre pleine de caractère de la fin du XVe siècle.

Autour de ces œuvres originales, le général a cherché, par une série de moulages, à donner une idée de cette école dauphinoise de sculpteurs qui a joué un si grand rôle au XVIe et au XVIIe siècle, avec Martin Claustre et les Jacquet, dits Grenoble.

Le général de Beylié ne s'est pas contenté d'être un donateur d'œuvres d'art, il a voulu être un historien. L'important ouvrage qu'il a consacré à *l'Habitation byzantine* a mérité les éloges des juges les plus compétents et l'on attend avec impatience le nouveau volume qu'il prépare sur les *Palais hindous*. Nous pouvons ajouter qu'il projette un Album du Musée de Grenoble qui comprendra deux cents illustrations.

Le général de Beylié nous aura ainsi donné comme historien, comme éditeur, comme donateur de notre musée, des modèles qu'on ne saurait trop louer. Nous souhaitons vivement que son exemple trouve des imitateurs, pour le plus grand bien de nos musées et le développement de l'amour des Beaux-Arts dans les diverses provinces de la France.

Marcel REYMOND.

MUSÉE DE LIMOGES

Le Musée Adrien Dubouché à Limoges, que dirige aujourd'hui M. Louvrier de Lajolais en même temps que l'école qui lui est annexée, s'est enrichi l'année dernière, grâce à une heureuse acquisition qui vient y compléter les trop rares séries de l'industrie limousine du moyen âge, d'un petit reliquaire de la fin du XIIe siècle provenant d'une fouille faite dans des décombres à Sannat (Creuse). Cet objet, de forme rectangulaire à couvercle en forme de toiture, est décoré d'émaux champlevés. Sur chacun des grands côtés, se voient six médaillons ronds avec figures d'anges à mi-corps en réserve, gravés à fond d'émail blanc dans un cercle rouge. Des rinceaux fleuronnés les entourent, gravés d'un trait sur le fond rempli d'émail bleu clair.

D'autre part, une grande soupière ovale en porcelaine de Saxe du XVIIIe siècle avec son couvercle et son plateau, décorée de sujets champêtres, est venue en 1905 s'ajouter aux collections de céramique ancienne.

En 1905 également, un don de Mme Louvrier de Lajolais faisait entrer au musée deux vitrines contenant des biscuits de Vincennes et de Saxe, des groupes de figures et d'animaux en porcelaine de Saxe, des ivoires, des bois, des fers repoussés et ciselés, des éventails, etc.

Signalons enfin, parmi les acquisitions d'œuvres modernes, un buste en terre cuite d'Hector Lemaire (don de l'auteur), des *Campanules* de Quost (envoi de l'Etat) et un très beau dessin de Renouard représentant les funérailles de la reine Victoria.

MUSÉE DE TOURS

Les journaux ont annoncé ces jours derniers qu'un vol avec effraction avait été commis au Musée de Tours dans la nuit du 20 au 21 février et l'on signale qu'un certain nombre de camées, plus la poignée de l'épée du maréchal Baraguay d'Hilliers ont disparu. Ces camées, remarquons-le, appartenaient à un legs tout récent, et leur aventure n'est guère faite pour encourager les donateurs. Mais en fait, ces voleurs étaient bien mal renseignés sur la valeur des objets. Sans doute ils ne pouvaient pas, et c'est dommage, dérober l'éléphant empaillé, cadeau de Barnum, que l'on paraît considérer à Tours comme la pièce capitale du Musée. Mais ils auraient pu faire main basse sur les Mantegnas, déposés par l'État il y a un peu plus d'un siècle, et distraits, par une fantaisie singulière de l'administration impériale, d'un ensemble dont la partie médiane restait au Louvre.

Après tout il est peut-être regrettable qu'ils n'en aient pas eu l'idée; car ces tableaux, difficilement négociables, vu leur célébrité, sur aucun marché d'Europe, auraient été certainement ressaisis, et l'on se serait peut-être aperçu que l'intérêt général commandait de les placer en un lieu un peu mieux surveillé et près du chef-d'œuvre inestimable qu'ils complètent.



Tissu byzantin provenant de l'église de Mozat.

(Musée de la Chambre de Commerce de Lyon.)

L'HOTEL DE LAUZUN

(Planche 8.)

En 1899, la Ville de Paris acheta l'hôtel de Lauzun aux héritiers du baron Pichon. Elle vient de le revendre à l'un de ces héritiers. On s'est étonné de cette opération singulière. La Ville a allégué qu'elle n'avait trouvé aucun moyen d'utiliser cet immeuble : n'en pouvant rien faire, elle jugeait bon de s'en débarrasser. Il est maintenant trop tard pour discuter cette étrange façon de comprendre l'administration des richesses artistiques d'une ville. Le conseil municipal a approuvé la revente, à la condition que l'hôtel serait classé parmi les monuments historiques. (Séance du 17 décembre. — *Bulletin municipal officiel* du 19 décembre 1905.) A cette première précaution, on a cru devoir ajouter la suivante : en cas de déclassement, la Ville aura sur l'immeuble un droit de préemption et le prix de cette acquisition éventuelle est dès maintenant fixé à la somme de 300000 francs, qui fut le prix du premier achat et qui est aujourd'hui le prix de la rétrocession. Il est inutile de faire remarquer que cette seconde clause peut devenir illusoire, si le conseil municipal d'alors refuse les fonds nécessaires, n'étant pas d'humeur à acheter un hôtel du XVIIe siècle.

En attendant, l'hôtel de Lauzun est placé sous la sauvegarde de la loi, sous le contrôle du service des monuments historiques. Souhaitons qu'il y demeure le plus longtemps possible.

Ne fût-ce qu'à cause des souvenirs évoqués par ses pierres et son décor, ce vieux logis méritait la sollicitude que la Ville de Paris lui a témoignée... pendant six ans.

Il date de l'époque où, l'île Notre-Dame ayant été réunie à l'île aux vaches, un quartier neuf fut bâti entre les deux bras de la Seine. Louis XIII vendit alors les terrains des deux îles à un sieur Lagrange, qui se subrogea trois entrepreneurs : Poulletier, Marie et Le Regrattier. Ceux-ci tracèrent des rues, construisirent des quais, jetèrent trois ponts sur la rivière, un de bois et deux de pierre : le pont Marie et celui de la Tournelle. Le quartier fut vite à la mode. Des magistrats et des parvenus y élevèrent de très beaux hôtels.

Ce fut ainsi que, en 1641, Charles Gruyn, sieur Desbordes, se rendit acquéreur d'un terrain, sur le quai d'Alençon, en face du port Saint-Paul et de l'île des Louviers. Ce Gruyn, fils, dit-on, d'un cabaretier, avait obtenu l'office de commissaire général de la cavalerie légère, et gagné une grande fortune dans les fournitures. Il se fit donc construire une demeure magnifique. Ce qui subsiste de la décoration primitive des appartements témoigne assez bien, si l'on y fait attention, que le créateur de l'hôtel fut un enrichi très pressé de montrer à tous les yeux son luxe et son faste.

Il fut même trop pressé; car un jour, la justice lui fit rendre gorge. Gruyn dut restituer deux millions six cent mille livres. L'hôtel du quai d'Alençon fut mis en vente.

En 1682, Nompar de Caumont, chevalier comte de Lauzun, après la prison et après l'exil, avait enfin obtenu la permission de rentrer à Paris. Mlle de Montpensier cherchait un hôtel pour y loger son amant. La maison de Gruyn plut à Lauzun qui en devint propriétaire. Les amours dorés qui jouent si gentiment au-dessus de l'alcôve de la chambre à coucher ont vu les querelles et les raccommodements du beau Lauzun et de la Grande Mademoiselle; car, las d'être battu, le chevalier s'était mis à battre sa maîtresse. Trois ans après, désespérant de rentrer en grâce auprès de Louis XIV, il passait en Angleterre et alors commença ce que Mme de Sévigné a appelé le *second tome* de Lauzun. L'hôtel fut revendu; mais pour la postérité sentimentale qui de l'histoire ne retient guère que les histoires d'amour, il a gardé le nom du « petit homme blondasse » qui l'habita durant trois années, il y a plus de deux siècles.

Ce fut le marquis de Richelieu, comte d'Agenois et Condomois, duc substitué d'Aiguillon, qui succéda à Lauzun. Il amena dans l'hôtel une petite nièce de Mazarin qu'il avait enlevée du monastère des Carmélites de Chaillot. Il l'épousa ; car il épousait sans relâche. C'était de lui que Mme de Sévigné diisait : « Si on le voyait toutes les fois qu'il se marie, on passerait sa vie avec lui. »

Au XVIIIe siècle, l'hôtel abrita des personnages d'humeur un peu plus sévère, les Ogier, famille de parlementaires, puis les Tessé, les Tavanne, les Pimodan. Divers bourgeois de Paris l'occupèrent après la Révolution. Enfin, en 1841, le baron Pichon l'acquit. Ses héritiers le vendirent à la Ville de Paris.

Le baron Pichon, qui aimait les livres, les bibelots et les curiosités, avait restauré le vieux logis selon son goût, pour y placer sa bibliothèque et ses collections. L'hôtel se présente aujourd'hui en l'état où il l'a laissé. Dépouillé des richesses qui y avaient été accumulées, privé des tapisseries qui recouvraient les panneaux du salon et de la salle à manger, il conserve du moins le décor du XVII[e] siècle.

L'administration de la Ville s'est gardée de toucher à ce décor, bien que le dernier propriétaire l'ait parfois audacieusement réparé, remanié, complété. Elle a eu raison. Car ces audaces mêmes, si elles ont parfois le défaut de gâter l'effet des ornements anciens, donnent, en quelque manière, plus de prix à l'ensemble de la maison : nous possédons ici les restes admirables des appartements créés pour Gruyn et, en même temps, un curieux spécimen du goût d'un grand amateur, au XIX[e] siècle.

La sobre façade qui se dresse sur le quai d'Alençon (aujourd'hui le quai d'Anjou) montre un air singulier de grandeur et de noblesse. Le balcon, avec sa belle grille en fer forgé, offre un contour si élégant et si gracieux que l'on se demande s'il n'a pas été ajouté lors d'une restauration, à la fin du XVII[e] ou au commencement du XVIII[e] siècle.

En arrière du corps de logis principal s'ouvre une cour spacieuse dont trois côtés sont occupés par les bâtiments de l'hôtel. Les seuls appartements où l'on rencontre des décors anciens sont ceux du premier et du second étage sur le quai.

Au premier, une grande salle aménagée en bibliothèque par le baron Pichon présente d'assez belles boiseries, un plafond aux solives peintes et une magnifique cheminée de marbre gris. Dans un cabinet voisin, cinq beaux portraits s'encadrent dans le lambris; la peinture centrale du plafond, le *Triomphe de Cérès*, ne manque pas de grâce; mais le charme de cette petite pièce sont les deux caissons où sont représentés des amours jouant avec des guirlandes.

Un escalier, qui par sa dimension et sa forme ne répond pas à la magnificence des appartements, débouche sur un palier étroit.

Là s'ouvre une suite de pièces décorées avec une merveilleuse opulence. On y peut admirer dans toute sa puissance et dans tout son éclat l'art des sculpteurs sur bois du XVII[e] siècle : il y a des vantaux de porte d'une richesse incroyable. La dorure partout répandue augmente encore l'impression de magnificence que donnent la majesté des formes et la sûreté de l'exécution. Mais on découvre en même temps combien cet art, approprié à la décoration d'un palais, s'accordait malaisément avec les proportions d'un logis privé. Dans cet hôtel, comme dans les autres hôtels parisiens du même temps, il paraît écrasant, démesuré.

Dans la salle à manger, cet inconvénient est moins sensible. La pièce est vaste; le plafond très élevé, car il est formé d'une double voussure, la première peinte en grisaille et la seconde découvrant une grande allégorie : *l'Amour vainqueur du Temps*. Au-dessus des portes sont sculptées de charmantes allégories enfantines des Arts, des Sciences, de la Musique et du Chant.

Le salon qui suit est encore assez grand pour que nous ne sentions pas trop vivement la lourdeur des ornements. Mais dans le second salon, où des aigles encadrent les portes étroites et basses, on commence à s'apercevoir du disparate qui s'accuse toujours davantage, à mesure que les chambres deviennent plus étroites.

Mais que d'admirables morceaux dans chacune de ces pièces : dans le salon qui donne sur le balcon, la délicieuse frise où jouent des enfants, audessous de la corniche; dans la chambre à coucher, les boiseries qui encadrent l'alcôve; dans le boudoir, les rinceaux et les caprices délicats du plafond dessinés sur un fond d'or !

Les murs sont le plus souvent revêtus de panneaux peints sur bois ou sur toile. La plupart ont été apportés et placés par le baron Pichon, qui les avait découverts dans des hôtels et dans des châteaux du XVII[e] siècle. Il semble même que certaines parties du décor mural aient été exécutées par des artistes modernes. Mais, malgré les assemblages, malgré les pastiches, l'ensemble conserve un brillant et une grandeur qu'on ne retrouve dans aucun autre hôtel parisien. L'hôtel Lambert — le voisin de l'hôtel de Lauzun — contient assurément des œuvres plus rares, mais dispersées dans les diverses parties d'un vaste édifice. Ce qui fait le charme et le prix de l'hôtel de Lauzun, c'est ce grand appartement où l'on respire vraiment l'air du passé, où, d'une pièce à l'autre, on peut continuer sa rêverie, en suivant des visions d'autrefois.

La Ville de Paris avait donné cette belle œuvre d'art au public; elle la lui a reprise. Nous sera-t-elle jamais rendue ?

André Hallays.

MONUMENTS DE FRANCE

Documents et Nouvelles

LES REMPARTS D'AVIGNON ✤ ✤ ✤ ✤ ✤

On se souvient de l'émotion avec laquelle l'opinion publique accueillit, en 1896, la démolition d'une partie des remparts d'Avignon. Sous un prétexte de sécurité publique, la municipalité ordonna la démolition de la porte Limbert et fit procéder de nuit à cette opération de voirie un peu rude.

En 1901, la ville faisant valoir ses besoins d'extension, obtint de percer de nouvelles ouvertures dans les remparts et l'administration des Beaux-Arts, dans un esprit de conciliation, se résigna à excepter du classement parmi les monuments historiques la porte de l'Oulle, condamnée à disparaître, et une partie des murailles au sud de la ville.

Mais les temps ont changé en Avignon. Une nouvelle municipalité, consciente des grands intérêts d'art dont elle a la charge, a pris l'initiative de demander le reclassement intégral de ses remparts. On imagine avec quel empressement M. Dujardin-Beaumetz a fait droit à cette requête. La Commission des monuments historiques, dans sa dernière séance, a émis un avis favorable à cette mesure que M. le ministre des Beaux-Arts est appelé à sanctionner.

Les brèches resteront dans l'enceinte comme un mauvais souvenir du passé, mais tous les artistes se féliciteront que l'ensemble des remparts soit aujourd'hui sauvegardé. La ville d'Avignon a des richesses monumentales qui sont sa gloire et qu'elle a le devoir de conserver jalousement. Puisse sa sollicitude rester éveillée désormais et se porter sur l'admirable Palais des Papes qui n'en est pas moins digne !

Visite de la Société des Amis du Louvre à l'Hôtel de Hirsch ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱

Le 25 janvier dernier, les membres de la Société des Amis du Louvre étaient invités à visiter l'hôtel du baron de Hirsch de Gereuth, situé au n° 2 de la rue de l'Élysée, à l'angle de l'avenue Gabriel, et qui vient d'être mis en vente. Formé par la réunion de deux hôtels, dont l'un avait été bâti pour l'Impératrice Eugénie en 1861, cet intérieur offre un curieux exemple de la décoration d'une habitation luxueuse dans le style à la mode vers la fin du Second Empire. Décoration parfois d'un goût médiocre, par la recherche de l'effet, l'entassement des ornements et surtout le mélange des copies et des réminiscences placées à côté de fragments originaux acquis en d'anciennes demeures. Il est intéressant de fixer le souvenir de ces décorations anciennes, qui peuvent disparaître selon la volonté des nouveaux propriétaires, en s'aidant des renseignements recueillis par A. de Champeaux dans son ouvrage sur *l'Art décoratif dans le vieux Paris*.

La partie construite pour l'Impératrice contient une pièce revêtue d'une boiserie provenant du fameux château de Bercy dont la vente en 1860, alors qu'il subsistait encore presque intact à l'intérieur, fut une perte si lamentable pour l'art français, car il offrait un spécimen exquis de ce moment de la fin du XVIIe siècle, où la boiserie devient l'élément essentiel de la décoration des appartements. Le salon fut remonté par l'architecte Lesoufaché ; les panneaux, d'un art sobre, sont d'une exécution parfaite, mais les tableaux modernes qui les surmontent sont fort médiocres. Cette série d'ailleurs ne peut être comparée par la beauté du dessin à la boiserie des autres salons de Bercy, par exemple à celui qui fut acquis pour l'Élysée et dont on trouve des relevés dans les ouvrages d'architecture publiés vers cette époque (Voir dans *Rouyer et Darcel*, au tome II). Un boudoir au premier étage fut décoré, sur l'ordre de l'Impératrice, de peintures assez gracieuses par Jourdan, dans une facture qui passait alors pour inspirée du XVIIIe siècle.

Quand le baron de Hirsch fit agrandir l'hôtel en 1873, il fit exécuter un grand escalier monumental dont les dessins furent demandés à Emile Peyre. On ne peut refuser à cette œuvre d'allure théâtrale une certaine grandeur; elle est inspirée de divers modèles pris, tantôt à l'art du Versailles de Louis XIV, plus encore au baroque italien. Le plafond de cet escalier, qui représente Apollon et

les Muses, œuvre agréable du commencement du XVIIIe siècle, qui fait penser au style du peintre de Lafosse, figurait jadis dans un hôtel du Marais, situé 7 *bis*, rue du Perche. Dans une galerie, au premier étage, avait été remontée une cheminée de la première moitié du XVIe siècle, sur le manteau de laquelle est sculpté un cerf en haut relief. Cette curieuse sculpture proviendrait du château de Montal; elle doit être rapprochée d'une autre cheminée, celle de l'hôtel de Brons à Sarlat où figure également un cerf couché de grandeur naturelle accosté de deux chiens de meute. Les divers salons furent décorés de panneaux copiés sur d'anciens modèles, soit de style Bérain, soit de style Louis XV, soit de style Louis XVI. Au milieu de boiseries Louis XVI a été encastré un portrait du roi par Callet : c'est une réplique du portrait du Sacre dont le Musée de Versailles conserve un bon original.

Le jardin d'hiver était décoré de quatre tapisseries très importantes, aux armes du comte de Toulouse et représentant des triomphes marins. Ces tentures, d'un coloris encore intact, sont sorties de la Manufacture de Beauvais, entre 1693 et 1703; elles portent la signature de Behagle et furent tissées sur des modèles de Bérain, car sur deux d'entre elles se lit la marque « Bérain in. », ce qui est un renseignement fort précieux pour l'histoire du célèbre maître ornemaniste.

Ces dernières œuvres d'art, les tapisseries, la cheminée et le tableau de Callet ont fait l'objet d'une vente qui a eu lieu le 22 février.

✢ ✢ ✢ Une note a couru récemment dans la presse relative à la disparition d'un tableau précieux du XVe siècle de l'église de **Talant** (Côte-d'Or).

Vérification faite, le tableau s'est retrouvé dans la sacristie, lors de l'inventaire fait ces derniers temps.

Son intérêt est du reste beaucoup moindre qu'on ne l'avait dit, et le nom de Jean sans Peur qui avait été prononcé ne figure nullement dans l'inscription insignifiante qui s'y lit. Il faut rendre hommage néanmoins à la vigilance de la municipalité de Talant qui a d'ailleurs dans son église plusieurs autres œuvres d'art à sauvegarder, notamment un certain nombre de sculptures curieuses des XVe et XVIe siècles.

EXPOSITIONS * * * * * * * * * * * *

✢ ✢ ✢ **A la Bibliothèque Nationale.** — On a annoncé récemment le projet formé par M. Henry Marcel, administrateur de la Bibliothèque nationale, et approuvé par M. le ministre de l'Instruction publique et M. le sous-secrétaire d'état des Beaux-Arts, d'une Exposition d'art du XVIIIe siècle, qui serait organisée de mai à octobre dans les nouveaux bâtiments de la Bibliothèque sur la rue Vivienne.

Cette exposition comprendra essentiellement des séries de gravures au burin, d'eaux-fortes, de mezzotintes et de gravures en couleurs des écoles française et anglaise, fournies par les réserves peu connues du Cabinet des estampes. Le Cabinet des médailles fournira de son côté des collections de pierres gravées, notamment l'œuvre de Le Guay, le maître de la Pompadour en cet art.

On espère enfin réunir temporairement, grâce à la libéralité de leurs possesseurs, quantité de portraits-miniatures de la même époque, qui compléteront cet ensemble séduisant.

✢ ✢ ✢ On prépare en ce moment une exposition complète de l'œuvre peint de *Fantin-Latour*. Cette exposition doit s'ouvrir les premiers jours de mai prochain à l'École des Beaux-Arts, sous le patronage de M. le ministre de l'Instruction publique et de M. le sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts.

✢ ✢ ✢ **Exposition rétrospective des Arts en Franche-Comté**, 1906. — Au mois de juillet prochain s'ouvrira à Besançon une exposition rétrospective générale de l'art comtois. Activement préparée par un comité dont le président est M. Henri Bouchot, dont on sait l'inlassable activité et l'heureuse étoile lors des « *Primitifs Français* », le secrétaire général, M. Georges Gazier, conservateur de la bibliothèque de Besançon, cette exposition comprendra des spécimens d'art de toute époque et de tout genre : miniature, peinture, tapisserie, sculpture, etc., sans oublier les horloges; enfin on compte, comme sur un des principaux succès de l'exposition, sur la présentation d'une merveilleuse collection de dessins du XVIIIe siècle, Boucher, Saint-Aubin, Fragonard, etc., léguée à la ville de Besançon par l'architecte Pâris et conservée jusqu'à ce jour... en portefeuilles.

6962-06. — Corbeil, Imp. Éd. Crété.

Le Gérant : H. Laurens.



PARIS. — HOTEL DE LAUZUN. Appartements du premier étage.

Clichés exécutés pour la Commission des Monuments historiques au temps du baron Pichon.



Portrait de Madame de Calonne.

Par Ricard. *(Musée du Louvre.)*

Musées et Monuments

DE FRANCE

LE PORTRAIT DE MADAME DE CALONNE, PAR RICARD

Acquisition récente du Musée du Louvre

(Planche 9.)

Gustave Ricard occupe à juste titre, dans l'art du milieu du xix[e] siècle, une place exceptionnellement brillante, et est consacré comme un des maîtres les plus délicats, les plus raffinés et les plus subtils du portrait français. Parti de l'étude des chefs-d'œuvre d'autrefois, dont il était l'admirateur passionné; ayant par d'innombrables copies, en de multiples voyages à travers l'Europe du midi au nord, essayé de surprendre dans les musées, dans les églises, dans les palais, partout où il pouvait les interroger longuement, le secret du génie des maîtres; passant de Rubens ou de Van Dyck à Rembrandt, mais s'éternisant surtout devant ses chers Italiens, Titien ou Corrège en particulier, toujours avec l'ardent désir de pénétrer à fond les procédés et de s'approprier les formules, Ricard doit à cette éducation savamment éclectique sa note propre et son cachet spécial.

Trop intelligent pour se laisser dominer sans réserve, trop compréhensif et vibrant pour n'être pas séduit, il sut de ces diverses influences amalgamées se composer un style original et personnel, qui invente et crée en se souvenant, en étayant son propre goût des conseils du passé. Autour de l'œuvre flotte comme un léger parfum, un reflet atténué et discret des maîtres aimés. C'est tantôt l'un, tantôt l'autre qui intervient, pour diriger et soutenir l'inspiration, modulant en sourdine le rythme même que le peintre va transposer. Il s'agit, d'ailleurs, le plus souvent, de nuances, perceptibles seulement aux érudits et aux délicats. L'originalité des portraits, si habilement composés, si pénétrants et si profonds, qui ont fait sa gloire, n'en est pas autrement atteinte; ils restent merveilleusement compris et sentis, dans l'harmonie des caractères et la souple variabilité des tempéraments: portraits intellectuels s'il en fut, vrais portraits d'âmes où se joue la vie. Lenbach, le maître allemand, auquel on l'a parfois comparé, et qui par plus d'un trait lui ressemble, devait, peut-être à son exemple, marcher dans la même voie. Mais, bien que transcripteur également très adroit et adaptateur ingénieux, il apporte, dans son imitation des styles du passé, une insistance plus appuyée et plus pédante, un effort plus visible, une tension plus constante. On chercherait vainement, dans ces portraits à l'emporte-pièce, d'une psychologie à effet et d'une intellectualité violemment intense, ce qu'eut souvent Ricard au plus haut point, jusque dans les raffinements d'un art très étudié, un air de naturel, de spontanéité brillante et de bonne grâce abandonnée. L'Allemagne exagéra toujours volontiers ce qui, chez nous, sait rester mesuré et délicat.

Il pouvait sembler regrettable que le maître français ne fût représenté au Louvre que de façon assez insuffisante, par des œuvres clairsemées, dues surtout au hasard de dons ou de legs, et dont aucune, si intéressantes qu'elles soient, ne le montre tout à fait à son avantage et à sa valeur. Le plus remarquable de beaucoup est le beau *Portrait de Paul de Musset*, généreusement transmis au musée par sa veuve en 1880, mais qui n'est malheureusement

plus qu'une ruine, par suite des détériorations fatales et des irrémédiables dommages entraînés par l'abus des bitumes dans les noirs, dans toutes les parties de vêtements et de fond. Seule survit encore à peu près intacte, parmi les îlots de peinture dissociés, comme une apparition d'autant plus saisissante et mystérieuse, la tête grave et pensive, encadrée par la barbe et les cheveux gris, de celui que Ricard appelait en riant « le seigneur André Gritti », parce qu'il lui trouvait une vague ressemblance avec les Vénitiens, ou que, peut-être, en le peignant, il rêvait de Titien et de Tintoret. C'est Paul de Musset lui-même — dans la pieuse notice consacrée par lui au peintre, en tête du catalogue de l'Exposition posthume des œuvres de Ricard, à l'École des Beaux-Arts, en mai 1873 — qui nous a conté ce trait charmant, cette boutade si profondément expressive des procédés habituels au portraitiste, jetée négligemment à la fin d'une séance de pose, au jour tombant, après une longue conversation où l'on avait réveillé en commun les souvenirs enthousiastes de Venise. On ne saurait trop déplorer la destruction presque totale de cette œuvre, où Ricard, vers la fin de sa vie, alors que sa manière s'affine et se subtilise de plus en plus, semble avoir mis les quintessences suprêmes de sa délicate alchimie, et qu'il estimait assez haut pour consentir, après une abstention de plus de douze ans, à reparaître au Salon de 1872 avec ce seul portrait, un an à peine avant sa mort.

Relativement beaucoup moins endommagées, les autres peintures de Ricard, conservées au Louvre, ne sont pas sans avoir subi, pourtant, des altérations du même genre, ou sans en être menacées. Le plus intact, peut-être, est le *Portrait de Ferdinand Heilbuth*, recueilli en 1890, après la mort de cet artiste, Hambourgeois d'origine, mais naturalisé Français, et si Parisien d'esprit et de goût, qui avait tenu à le léguer à son pays d'adoption. C'était un ami de Ricard, et ami dévoué : car il fut un de ceux qui intervinrent en 1863 et firent les plus actives démarches pour lui obtenir le ruban de la Légion d'honneur. Le succès était assuré, si Ricard l'eût voulu. Mais, dédaigneux, un peu hautain, gardant le froissement secret d'une attente trop longue, qui l'avait blessé dans son orgueil intime, il refusa la distinction tardivement offerte. « Je comprendrais votre refus, lui disait Heilbuth, si vous pouviez le porter à la boutonnière. » Ce portrait nous est un précieux témoignage de leurs rapports d'amitié. C'est certainement vers cette époque, soit avant, soit après 1863, qu'il fut peint. Heilbuth, né en 1826, y paraît âgé de trente-cinq à trente-huit ans environ ; et on ne devait pas être bien loin de l'année 1861, où il avait lui-même obtenu le ruban rouge, qu'il porte à la boutonnière. Que l'œuvre ait été, de la part de Ricard, en manière de remerciement pour une initiative qui l'avait touché, ou qu'elle ait, au contraire (comme nous le croirions volontiers), précédé et préparé la démarche, en resserrant entre eux les liens d'intimité, elle nous le montre, en tout cas, exécutant librement, facilement, sans apprêt et sans pose, une peinture savoureuse et brillante, où revit, dans sa grâce élégante et fine, dans sa distinction aristocratique, l'aimable physionomie du confrère et de l'ami. Les maîtres de la couleur, de Van Dyck à Lawrence et aux autres peintres anglais, que Ricard avait pu connaître et apprécier en Angleterre, ont été évidemment consultés pour l'accord vibrant des roux de la barbe et du fond rouge uni, mais sans ôter à l'œuvre sa franchise simple et sa fraîche désinvolture qui ne sent pas l'effort.

Assez banal, en revanche, est le portrait (*Étude de femme*) légué en 1895 par Mlle Goldber. Nous avons tout lieu d'y voir un portrait de la donatrice; et Ricard ne s'y est intéressé qu'autant qu'il pouvait le faire à une œuvre commandée, lui donnant prétexte à représenter une belle Juive aux charmes opulents, dénuée de toute expression, mais étalant largement l'éclat de ses chairs nacrées, que souligne un châle rouge négligemment jeté sur les épaules. C'est une peinture de pure technique, d'une extrême froideur, où les noirs bitumineux des cheveux et du fond sont en train de subir également leurs détériorations ordinaires. Ricard n'est, d'ailleurs, vraiment à l'aise que devant ceux qui le séduisent ou qu'il aime. Il lui faut, pour s'épanouir, un peu d'intimité.

Les seules peintures que l'État eût acquises jusqu'ici étaient deux œuvres de ce genre, notations d'étude ou de curieuse recherche, toutefois, plutôt que portraits achevés. L'une est le *Portrait de Ricard par lui-même*, ou, du moins, prétendu tel (car nous n'avons pas, à cet égard, toute certitude, par comparaison avec les portraits de lui qu'on connaît, soit entre les mains de son frère, M. Émile Ricard, soit dans la collection de M. J.-C. Roux), acquis en 1881 par M. Turquet, alors sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts. Dans cette peinture d'exé-

cution rapide et hardie, presque à fleur de toile, qui, comme tant d'autres de Ricard, s'écaille et se crevasse lamentablement, et dont le faire dénote une époque assez ancienne de sa carrière, apparaît, en tout cas, une attachante figure de jeune homme, aux cheveux et à la barbe blonds, aux lèvres rouges, aux grands yeux bruns méditatifs, à l'expression sérieuse et grave, semblant d'une vérité physionomique profonde. De manière toute différente, compliquée, quintessenciée, presque maladive à force de subtilité, est, au contraire, l'intéressante *Étude de femme*, acquise quelques années plus tard, en 1885, que le désir de maintenir le nom de Ricard près de ceux du groupe d'idéalistes contemporains, plus ou moins conformes à ses tendances et à son esprit, Delaunay ou Hébert, Baudry ou Gustave Moreau, fait encore actuellement conserver au Musée du Luxembourg. Le modèle, la vicomtesse de Calonne, une grande dame d'origine slave, qui tenait alors salon et groupait autour d'elle artistes et littérateurs, était particulièrement chère au peintre, et à plus d'un titre, nous dit-on. Il n'avait pas été seulement séduit par sa rare intelligence et la curieuse originalité de son type. Des liens plus étroits semblent les avoir unis. Aussi, est-ce à peine ici un portrait, mais plutôt une de ces fantaisies de libre interprétation, un de ces rêves pittoresques, comme les peintres s'en permettent, pour aviver et renouveler le charme de la femme aimée. C'est visiblement en songeant à Vinci, sur le rythme de la Joconde, que Ricard a combiné et conçu cette image étrange, au masque tragique, aux grands yeux bistrés, à la bouche énigmatique et sévère, posant comme une sorte de sphinx moderne qui garde le mystère de son secret. La peinture, en ses tons roussâtres ultra-cuisinés, cuits et recuits, participe, d'ailleurs, à l'harmonie du sentiment. Là aussi, les bitumes ont eu, dans les noirs, leur action presque fatale. Il est bon de noter, comme une précieuse indication pour l'époque de ce portrait, la date de 1852, à demi cachée dans l'ombre de l'étroite tablette, au-dessus de laquelle, à l'imitation des vieux maîtres sans doute, Ricard a dressé sa figure en buste. C'était l'époque triomphante de sa carrière, le temps de ses premiers chefs-d'œuvre, tant célébrés notamment au Salon de 1852.

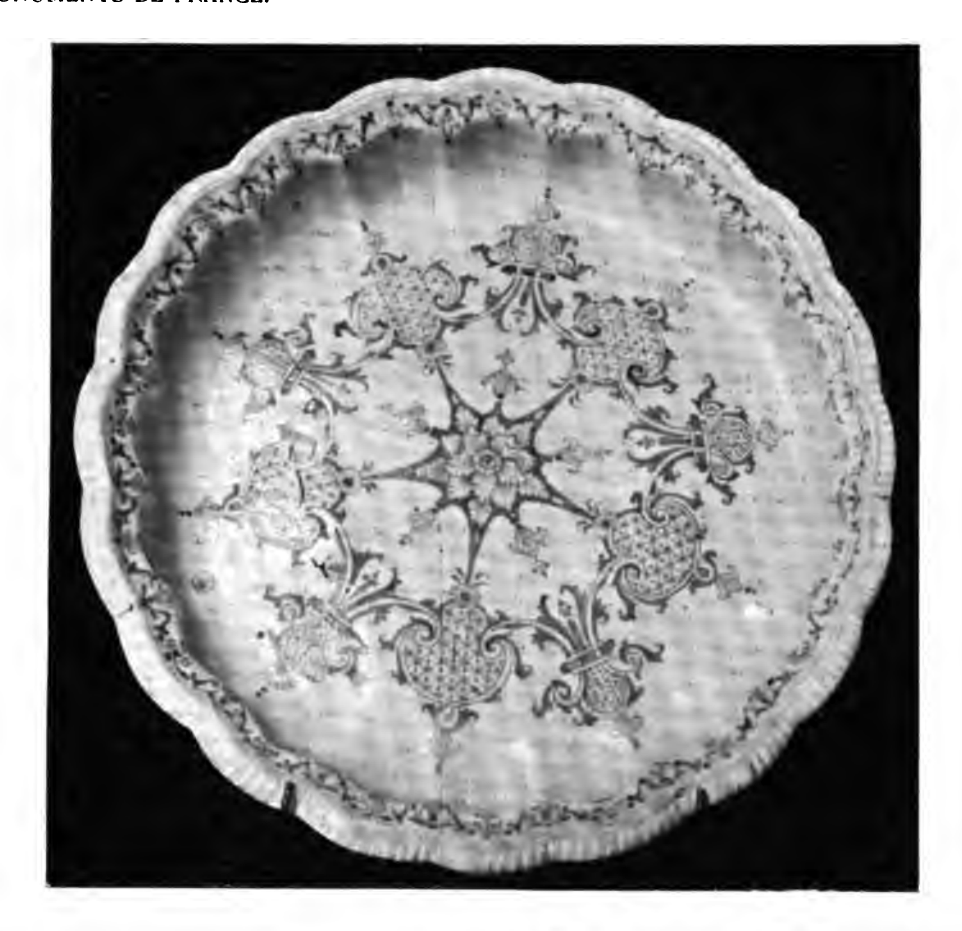
On pouvait souhaiter mieux, toutefois, même que cette intéressante étude et les quelques portraits cités plus haut, pour représenter le talent souple et délicat, éminemment distingué de Ricard, et répondre à la grande réputation que lui valurent particulièrement ses portraits de femmes. Il en manquait un spécimen supérieur et achevé. Aussi a-t-il paru bon de recueillir et d'arrêter au passage le séduisant portrait, justement célèbre, et qui passe pour un de ses chefs-d'œuvre, où, avec un désir encore plus certain d'exactitude et de vérité textuelle, il semble avoir mis tout son art et tout son cœur à rendre le même modèle dans la grâce ensorcelante de sa beauté rêveuse. C'était une théorie familière à Ricard, que nous avons plusieurs êtres en nous, qui se montrent tour à tour. L'effort du portraitiste consiste à les dégager, à les faire apparaître nettement à la lumière. « Comme vous ressemblez aujourd'hui à votre portrait ! » disait-il volontiers en vous voyant. Peut-être, dans Mme de Calonne qu'il connaissait si bien, n'a-t-il fait qu'entrevoir deux faces successives, et en apparence disparates, d'une nature complexe et changeante, d'une personnalité curieuse qui avait son étrangeté et son mystère. L'étude arrangée, quelque fantaisie qu'il ait pu s'y mêler, paraît avoir gardé plus d'un trait de la réalité, fixé même certains dessous inquiétants, dangereux ou pervers, que masquait d'ordinaire le vernis de bonne grâce et d'affabilité mondaine. Mais c'est le charme habituel et permanent de la sirène, à la fois attirante et perfide, qui revit tout entier dans le portrait récemment acquis par le Louvre. L'âme y apparaît plus paisible et comme détendue. Vinci est toujours là, sans doute, pour diriger de haut l'inspiration; mais à ses conseils semblent s'être mêlés aussi ceux de Corrège, du maître exquis pour lequel Ricard avait un culte, dont il copia passionnément les œuvres, en particulier l'*Antiope*, s'acharnant pendant six mois, dans l'excitation et la fièvre, à une belle copie de la grandeur de l'original, et menant alors, comme il disait, une vie toute « *indiaviolata dal Corregio* ». Sous la grâce léonardesque, s'est glissée ici une nuance de morbidesse tendre et un reflet d'art parmesan. C'est vraisemblablement à très petite distance de l'œuvre précédente, comme date, que ce portrait fut exécuté. Il est signé du nom entier de l'artiste (G. Ricard), mais non daté, sur le fond, à droite, vers le bas de la tenture en papier peint ou de la boiserie, vaguement indiquée en simplification sommaire, presque sans dessin, dans des gris mêlés de brun. Ricard, en idéaliste détaché du

monde et de la vie, se montra généralement, à cet égard, assez peu soucieux de la précision exacte. C'est à peine même, le plus souvent, s'il signe négligemment ses œuvres de simples initiales. Mais la date ressort pleinement de l'âge apparent du modèle, qui est à peu près sensiblement le même dans l'un et l'autre portrait. Mme de Calonne paraîtrait même presque plus jeune, cette fois, ou, du moins, rajeunie par une flatterie inconsciente de son ami.

Elle est assise, vue à mi-jambes et tournée de trois quarts vers la droite, dans un fauteuil à haut dossier, recouvert d'une sorte de damas rouge rosé au ton très délicat, imaginé à souhait pour faire ressortir l'éclat sombre et ardent, ou la grâce caressante de son visage. Légèrement abandonnée dans une pose familière, accoudée du bras droit, les doigts repliés contre la joue, l'autre main mollement allongée sur les genoux, elle semble méditer ou rêver, comme prête à répondre à un interlocuteur invisible, qu'elle fixe de ses grands yeux profonds. On trouve ici, avec un raffinement plus inquiet, une subtilité plus apprêtée, une aisance moins souveraine peut-être en sa simplicité, mais que compense aussi une force d'expression et d'émotion d'une intensité sans égale, quelque chose de ce qui fait le charme intime et pénétrant de certains beaux portraits de Fantin. Les noirs de la robe soyeuse, ainsi que des gazes légères, qui laissent apparaître en transparence les mousselines et les dentelles blanches du corsage ou des manches, s'équilibrent admirablement comme effet avec le noir intense des cheveux ou des sourcils épais, pour faire d'autant mieux valoir, par contraste, l'éclat lumineux du visage ou des mains. C'est une des qualités remarquables de ce portrait, assez spéciale à Ricard dès ses débuts, que la souplesse rare avec laquelle il s'est ingénié, par des passages de tons discrètement mesurés et savamment conduits, à rendre toute la délicatesse tendre d'une chair de femme, « argile idéale », dont la blancheur vive s'éclaire par endroits de teintes roses ou bleuit légèrement au passage des veines. Charles Yriarte, dans l'article consacré par lui au peintre, quelques mois à peine après sa mort (*Gazette des beaux-arts*, 2e pér., t. VII, 1873, p. 217-229), eut soin de noter, à propos des premières œuvres, ce trait typique de sa manière : « la transparence des chairs qui recouvrent, en les laissant deviner, tout un système de muscles et de vaisseaux, et des colorations nacrées d'une exquise finesse... dont l'étonnant portrait de Mme de Calonne sera plus tard le spécimen définitif ». Les mains, en particulier, ne sauraient être trop admirées. Elles sont merveilleusement comprises et senties toutes deux dans leur charme vivant : l'une grasse et charnue, repliée, agissante; l'autre abandonnée, au repos. Ricard attachait grande importance aux mains, auxquelles il prêtait un caractère et une physionomie, comme aux traits mêmes d'un visage. Yriarte nous rapporte un mot curieux de lui, concernant celles du chevalier Nigra, le ministre italien, un de ses modèles, qu'il trouvait d'aspect changeant suivant les jours, tantôt mains de diplomate et de lettré, tantôt mains de soldat ayant porté le mousquet à Novare. A l'Exposition posthume des œuvres de Ricard, à l'École des Beaux-Arts, en 1873 — il est bon de le noter aussi — figurait une *étude de main* (n° 118, au Dr Roth). Il est donc naturel qu'il ait mis un soin tout particulier à rendre, en leur plus fine délicatesse, les mains de la femme aimée.

Cette peinture, si attachante à tous égards, a de plus le mérite, rare dans l'œuvre de Ricard, d'avoir gardé toute sa fleur et sa pureté originelles, sans altérations dans les noirs, sans détériorations menaçantes, du genre de celles qu'ont subies la plupart des portraits que nous avons cités. C'est un bonheur insigne, qui ajoute encore aux qualités de l'œuvre. Le danger fut grand, pourtant, s'il est vrai que Ricard, amoureux de perfection, difficile et exigeant pour lui-même, ait appliqué à ce portrait l'habitude qu'il eut souvent de reprendre et de repeindre en partie, à de longues années d'intervalle, telle peinture qu'il ne jugeait pas répondre encore pleinement à ses goûts raffinés et subtils. « Le célèbre portrait de Mme de Calonne — c'est Yriarte, au moins, qui nous l'apprend — plus de douze années après qu'il avait été livré, fut remis sur le chevalet. Il ajouta cinq doigts au corsage et reprit tout le fond, heureusement sans compromettre l'œuvre. » Ce qui donne tout lieu de croire qu'il s'agit bien de ce portrait, c'est que le fond, d'abord à pans coupés, puis remis au carré, paraît, en effet, avoir été ici remanié par le peintre lui-même, avec infiniment d'adresse, sans alourdir ni gâter la peinture, qui reste d'un bout à l'autre fine et légère.

L'histoire de l'œuvre ne nous est malheureusement pas autrement connue. De 1862 à 1872, d'après un témoignage contemporain que nous







Porcelaines tendres de Saint-Cloud.

(Musée des Arts décoratifs.)

avons pu recueillir, elle fut entre les mains du Polonais Zukowsky, serviteur de Mme de Calonne. Par suite de quelles circonstances, d'ailleurs? dépôt ou don? nous l'ignorons. A l'Exposition posthume des œuvres de Ricard, à l'École des Beaux-Arts, en 1873, figuraient deux portraits de la vicomtesse de C..., initiale transparente qui laisse facilement deviner le modèle. La mention s'applique-t-elle à ce portrait et à l'étude du Luxembourg? Nous le supposons, sans oser l'affirmer, faute de preuves catégoriques. Postérieurement, enfin, ce beau tableau a fait partie de la collection Manzi. Il est à souhaiter que, dans sa demeure définitive, il puisse attirer et grouper autour de lui d'autres œuvres marquantes d'un maître excellent, qu'on ne saurait trop honorer et qui est une des gloires de l'art français. Les heureux possesseurs de certains de ses chefs-d'œuvre, sachant le prix qu'on y attache, auront à cœur sans doute de confier généreusement au Louvre, dans l'avenir, le soin de garder leurs trésors, et de leur assurer ainsi une perpétuité d'hommage méritée.

Paul Leprieur.

PORCELAINES TENDRES DE SAINT-CLOUD

Acquisitions récentes du Musée des Arts décoratifs (1)

(Planche 10.)

De nouvelles recrues sont récemment venues augmenter la remarquable collection des porcelaines de Saint-Cloud, contenues dans les vitrines du Musée des Arts décoratifs, collection que le musée doit en partie à des achats judicieux et en partie à des dons faits par des membres de la société. Nous voulons présenter aujourd'hui à nos lecteurs trois pièces, les dernières venues, un plat creux et deux potiches ou pots pourris.

Mais avant de les décrire, il ne sera pas sans intérêt de dire quelques mots de cette manufacture qui fut l'origine de la fabrication industrielle et artistique de nos porcelaines tendres françaises. En effet, Poterat, le faïencier de Rouen, précurseur des Chicaneau de Saint-Cloud, en ce qui concerne la poterie blanche translucide, nous avoue lui-même qu'il n'en fabriqua que de ses mains.

Nous n'avons point ici à faire de l'histoire, nous voudrions pourtant déterminer, autant que faire se peut, l'époque à laquelle il est possible de placer la fabrication de ces pièces.

Il semble certain aujourd'hui que l'on doit faire remonter l'origine de Saint-Cloud à une date antérieure à 1678, et non 1693 comme on l'avait fait jusqu'à ces temps derniers. Les états paroissiaux rapprochés de documents conservés aux Archives nationales et du texte des lettres patentes en date du 16 mai 1702 en faveur des enfants Chicaneau, ne nous permettent aucun doute à cet égard.

Les premières pièces marquées portent les lettres S. C.; puis vient la fleur de lis et ensuite le soleil qui fait place à la marque S. C. (surmontée d'une croix, avec T au-dessous) au moment où les frères Trou, enfants du second mariage de Barbe Coudray, veuve de l'inventeur Pierre Chicaneau, paraissent en nom comme héritiers de leur mère, dans les lettres patentes du 15 septembre 1722.

Nous n'avons à nous occuper aujourd'hui que de deux pièces marquées « au soleil » et d'une qui ne porte aucune marque.

Celle-ci, un plat creux à bord légèrement festonné et orné d'un petit godron, est décorée dans le style rayonnant. Ce décor ne nous donne aucune indication de l'époque à laquelle ce plat put sortir des fours de Saint-Cloud. En effet, les décors bleus archaïques furent exécutés aussi bien en 1678, d'après les faïences rouennaises, qu'en 1766, date de la fermeture des ateliers de la manufacture. C'est même le seul exemple, pensons-nous, d'une fabrique qui produisit pendant près d'un siècle, sans se plier aux modifications du style ni de la mode.

Ce n'est donc que par l'examen de la pâte et de

(1) Rappelons que M. le comte de Chavagnac, qui a bien voulu se charger de présenter ici ces pièces nouvellement entrées dans les collections de l'Union centrale des Arts décoratifs, a fait le 16 février dernier, pour la *Société artistique des Amateurs*, une brillante conférence sur la *Porcelaine tendre* dans les salles du pavillon de Marsan. (N. D. L. R.)

l'émail que nous pouvons tenter de donner une date à ce plat qui, ainsi que beaucoup des produits de Saint-Cloud, ne porte pas de marque.

La pâte est bise et l'émail, ou le *vernis*, comme on disait alors, n'approche pas de la blancheur non plus que du glacé que nous rencontrons dans nombre de pièces marquées « au soleil ». Ce plat est en outre déformé par un excès de feu et nous révèle une assez grande inexpérience chez l'ouvrier mouleur, le metteur en couverte et le cuiseur.

Or, si nous nous reportons au récit que Martin Lister, le savant voyageur anglais, nous a laissé de sa visite à Saint-Cloud en 1698, nous y lisons qu'il « n'a pu trouver aucune différence entre les articles faits dans cet établissement et la plus belle porcelaine de Chine ». Il ajoute que « l'émail de cette porcelaine n'est nullement inférieur à celui des porcelaines chinoises, en blancheur, en égalité de surface et en absence de tout défaut ». Tout en pensant que Martin Lister est un peu trop enthousiaste en la circonstance, il y a une telle différence entre les porcelaines chinoises et le produit de Saint-Cloud que nous examinons, que nous pensons qu'il doit être d'une date très antérieure à celle de 1698, où cet Anglais reconnaissait aux nouvelles porcelaines de France des qualités que ne possède guère, avouons-le, notre plat creux.

Nous aurions donc quelques chances d'approcher de la vérité en plaçant avant 1690 la fabrication de cette pièce que le musée doit à l'inépuisable libéralité de M. J. Maciet.

Voyons maintenant les deux *pots pourris*; nous les désignons ainsi à cause des jours ménagés dans les couvercles. Sans cela on pourrait plus justement les dénommer *potiches*. Nous en connaissons du reste qui ne sont point ajourés et n'avaient sans doute pas la même destination.

Ces deux pièces ne sont pas absolument identiques, quoique certainement de même époque et portant toutes les deux la marque « au soleil ». La forme est bien à peu près la même, mais le couvercle de l'une est un peu moins aplati que celui de l'autre.

Le corps du vase est formé de six lobes séparés les uns des autres par de légers boudins qui, comme les lobes, se poursuivent sur le couvercle. Nous n'insisterons pas sur les décors, puisque le lecteur peut s'en rendre compte par les reproductions que nous lui présentons. Remarquons seulement les lambrequins plus importants que nous ne les trouvons généralement.

Nos deux pots pourris ne sont pas, non plus, parfaits comme exécution, quoique l'émail soit étendu d'une façon égale, sans ces manques que nous constations plus haut dans le plat creux. Mais, à la cuisson, de graves coups de feu se sont produits dans les deux vases. Il en est souvent ainsi pour les grandes pièces dans les débuts, ce qui nous prouve que les ouvriers furent longtemps avant d'être complètement maîtres de leur pâte dans le tournassage et de leur feu dans les fours. Mais ces accidents se produisirent dans les premiers travaux de toutes les manufactures, car chacune conservant ses secrets, autant qu'elle le pouvait, les nouvelles venues faisaient forcément ce que nous pouvons appeler des écoles.

C'est en 1696 qu'un document écrit nous signale la marque « au soleil ». C'est donc sans doute vers cette époque que furent fabriqués ces deux pots pourris ; car, s'ils étaient postérieurs, ils seraient certainement plus parfaits.

Malgré les défauts que nous signalons, ces trois pièces sont des plus intéressantes pour les amateurs qui aiment à remonter aux origines de nos manufactures de porcelaines françaises. Elles sont parmi les premières manifestations de l'art céramique de la porcelaine en France, parmi les premiers travaux des ancêtres de nos admirables artistes de Sèvres.

En effet, si les Chicaneau ont formé des ouvriers qui, transfuges, sont allés porter les secrets de la porcelaine tendre artificielle à Lille, à Chantilly, à Mennecy-Villeroy, en suivant la généalogie de cette famille Chicaneau, nous arrivons, sans lacune dans la filiation, aux doreurs Vincent, aux peintres et doreurs Prévost et Leguay dont le dernier (Etienne-Charles Leguay) mourut vers 1840 peintre à la manufacture royale.

N'est-il pas curieux au XX[e] siècle de constater dans ceux qui précèdent un semblable respect de la tradition familiale professionnelle? Mais n'est-il pas curieux aussi, lorsque nous étudions des pièces aussi primitives que celles que nous venons de signaler, de faire un rapprochement avec les merveilleuses porcelaines de Sèvres du milieu du XVIII[e] siècle et de voir le chemin parcouru et les progrès réalisés ?

Comte X. de Chavagnac.

LES DESSINS DE LA COLLECTION PARIS

à la Bibliothèque de Besançon

(PLANCHE II.)

L'EXPOSITION rétrospective des Arts en Franche-Comté, qui doit se tenir à Besançon, aux mois de juillet et août prochains, a pour objet principal de faire connaître les œuvres des artistes comtois. Mais en outre, on a pensé que l'occasion était bonne de présenter au public quelques-unes des collections artistiques conservées en Franche-Comté et qui, en temps ordinaire, sont d'un accès plus ou moins difficile. Parmi ces collections, la plus importante est incontestablement la collection Pâris, léguée en 1819 par cet architecte bisontin à la bibliothèque de sa ville natale. Il arrive parfois que des collectionneurs, animés des meilleures intentions, manquent de compétence et de goût dans la réunion des pièces d'art qu'ils accumulent dans leurs galeries : tel n'était pas le cas de Pâris qui était lui-même un artiste de premier ordre, qui fut en relations avec les représentants les plus brillants de l'art de son temps et qui montra dans le choix des œuvres qu'il recueillit un goût des plus sûrs et des plus perspicaces.

Pierre-Adrien Pâris, né à Besançon en 1745, était le fils d'un intendant des bâtiments du prince-évêque de Bâle. Venu à Paris dès l'âge de quinze ans, il fut l'élève de Trouard, l'architecte qui éleva l'église Saint-Symphorien de Versailles. Son talent fut vite apprécié, au point qu'en 1769, malgré un échec au concours, il fut envoyé à l'École de Rome, alors dirigée par Natoire. Il rentra en 1774 en France, où le duc d'Aumont le chargea de la construction de son palais, place Louis XV. Ce grand seigneur se constitua dès lors son protecteur, et, grâce à lui, Pâris devint, en 1780, dessinateur du cabinet du roi : à ce titre, c'est à lui qu'incomba l'organisation de toutes les grandes fêtes de Paris, Versailles, Marly et Trianon, et le soin de fournir les décors des représentations de l'Opéra. En 1785, il fut chargé de la reconstruction d'une partie du palais de Versailles et dressa les plans de ce travail que le mauvais état des finances empêcha d'exécuter. Il réalisa du moins la construction de la salle des États généraux dans ce même palais; à la même époque, on achevait sous sa direction la cathédrale d'Orléans.

Resté fidèle à la mémoire de Louis XVI qui l'avait comblé de bienfaits, Pâris se retira durant la Révolution en Franche-Comté, puis en Normandie ; il consacra ses loisirs à dresser le projet d'un monument expiatoire à la mémoire de l'infortuné monarque. Sous l'Empire, le gouvernement fit de nouveau appel à ses services et lui confia, en 1806, la direction de l'Académie de Rome. Pâris se démit au bout de quelques mois de cette charge qu'il jugeait trop lourde pour lui, mais accepta de négocier l'acquisition des antiquités de la villa Borghèse, et d'en faire opérer le transport au Louvre. Retiré à Besançon en 1816, il y mourut en 1819, aimé et estimé de tous ceux qui avaient pu le connaître. Par son testament, il léguait à la bibliothèque de Besançon tous ses livres et toutes les richesses d'art, sculptures, peintures, dessins, bronzes, antiques, médailles, qu'il avait réunis durant sa vie.

Une partie de cette collection, notamment les tableaux, les sculptures, et les dessins qui avaient été encadrés, se trouve aujourd'hui au Musée de Besançon. Nous n'y insistons pas ici : tout le monde a pu dès longtemps en apprécier la valeur. Rappelons seulement, parmi les plus belles toiles ainsi entrées au musée, une esquisse de plafond de Fragonard, neuf compositions pour tapisseries représentant des scènes chinoises par Boucher, quatre peintures de ruines antiques de Hubert Robert, une jolie tête d'enfant de Greuze et un remarquable portrait du receveur général Bergeret, peint par Vincent.

La bibliothèque de Besançon conserve de Pâris, outre ses livres dont quelques-uns sont d'un grand prix, ses études personnelles d'architecture, les estampes et dessins qu'il avait réunis. On aura une idée de l'importance des neuf volumes dans lesquels Pâris a rassemblé les copies faites par lui de monuments anciens et modernes et les plans et croquis qu'il a exécutés, en songeant qu'il en a refusé de son vivant 30 000 francs au duc d'Au-

mont : il voulait les réserver à sa ville natale. Artiste de grand talent, il a laissé, tracées à la plume, au crayon rouge, à la mine de plomb ou rehaussées d'aquarelle et de gouache, de petites œuvres d'un travail achevé et d'une délicatesse infinie. Telles vues d'intérieurs des salons du duc d'Aumont, telle composition pour décors, tels paysages même qui sont de sa main, font que ses travaux personnels ne sont pas indignes du voisinage qu'il leur a donné avec les dessins des plus grands maîtres du XVIIIe siècle.

Et pourtant la collection de ces dessins réunis par Pâris est fort remarquable; composée de plus d'un millier de pièces, elle constitue un ensemble d'un intérêt peut-être unique pour l'histoire de l'art au XVIIIe siècle. On y trouve tout d'abord un grand nombre d'œuvres de ses camarades à l'École de Rome. *Vincent*, l'auteur du portrait de Bergeret signalé plus haut, *Suvée*, qui précéda Pâris comme directeur de l'École de Rome et dépensa sa fortune à aménager la villa Médicis, *Berthélemy*, élève de Hallé, le sculpteur *Stouf* lui avaient offert plusieurs de leurs études. *Latraverse*, mort très jeune en 1778, n'est guère connu que par les deux tableaux qu'on possède de lui au Musée de Besançon : les dessins qu'il a donnés à Pâris, d'une touche vigoureuse et d'un mouvement intense, montrent chez lui plus que des promesses de talent. Divers croquis de *Delarue, Guerne, Durameau, Brizard, Simon Challes* peuvent également intéresser les connaisseurs.

Pâris possédait de son maître *Natoire* un dessin, du reste assez médiocre, représentant le Sermon sur la montagne. Trois petites œuvres de *Boucher*, qu'il avait fait encadrer soigneusement par Glomy, notamment une charge de cavalerie et une jeune femme nue étendue sur des coussins, n'ajoutent rien à la gloire de ce peintre. Par contre, on apprécie beaucoup en général deux croquis aux trois crayons sur papier de *Gabriel-Jacques de Saint-Aubin* : la « Jeune fille tenant une broderie », la « Mère jouant avec ses enfants autour d'un tonneau », ne sont que des esquisses, mais précieuses pour connaître la méthode de travail de Saint-Aubin. De même les portraits faits par *Carle Van Loo* de lui-même et de sa femme Christine Soumis sont des documents utiles pour l'histoire de l'art. Son portrait à lui-même n'est qu'une reproduction par la presse d'un dessin au crayon rouge, mais celui de sa femme est original et plein de grâce. Au-dessous du portrait du peintre, sont écrits à la plume ces vers :

> Sous son pinceau naissaient les grâces,
> Il peignait comme elle chantait.

et sous le portrait de Christine Soumis, on lit :

> Les Amours volaient sur ses traces,
> Elle chantait comme il peignait.

Citons encore une tête d'homme par *Houdon* et un portrait de Trouard le Jeune par *Girodet*.

C'est surtout lors du fameux voyage que *Fragonard* fit à Rome en 1773, en compagnie du receveur général Bergeret, que Pâris a dû entrer en relations d'amitié avec celui-ci. Il fut, en effet, le guide préféré de ces illustres voyageurs à travers les curiosités romaines. Dans son Journal, Bergeret proclame Pâris « le grand anecdotier historique, un compagnon indispensable, nécessaire », et déclare qu'il est « le meilleur conducteur, qu'il connaît tout ». Il n'y a pas lieu par suite de s'étonner si l'on trouve plus de trente dessins de Fragonard dans la collection Pâris. En première ligne, il convient de citer une admirable tête de fillette aux trois crayons d'un charme incomparable, un gracieux portrait de Mlle Gérard, sa belle-sœur, la silhouette bien enlevée d'un jeune homme lisant une lettre et une tète de vieillard pleine d'expression et de vie. A côté, on voit de jolis groupes de jeunes filles et d'enfants, des danseuses vêtues à l'antique, un croquis à l'aquarelle représentant un lit d'apparat autour duquel voltigent des amours, destiné sans doute à l'illustration des *Contes* de La Fontaine, et des scènes d'entreprise galante quelque peu risquées. Une composition pour plafond à la grosse plume, teintée au bistre, de près de 1^m^,50 de hauteur, où des anges dansent au milieu des nuages, de spirituelles esquisses, des paysages et des vues de ruines complètent cet ensemble remarquable d'œuvres de Fragonard.

Mais ce sont surtout les dessins de *Hubert Robert* que collectionnait Pâris. Robert, avec son caractère ouvert, franc et gai, était devenu son meilleur ami ; il avait dû le connaître à Rome où celui-ci passa de longues années, et conserva toujours avec lui les relations les plus affectueuses. Pâris a formé deux cartons renfermant plus de cent pièces de Robert qu'il a intitulées : « *Contre-épreuves de dessins au crayon rouge, d'après les sites et monuments d'Italie* ». Mais, à côté de ces épreuves, intéressantes par leur groupement, il conservait

d'autres dessins originaux de Robert. Au bas d'une sanguine représentant l'arcature du Colisée, Pâris a inscrit ces mots : « Premier dessin de Robert, d'après nature ». On trouve de même des dessins au crayon rouge fort nombreux représentant des ruines de Rome, Naples ou Tivoli, mais un intérêt particulier s'attache à des vues prises dans la région parisienne, aux carrières de Paris, à Charenton, Bercy, Versailles, Méréville et Chanteloup. Toutes ces esquisses de Robert sont, de l'avis des personnes compétentes, supérieures à ses tableaux ; sans doute elles paraissent à la longue un peu uniformes : presque dans chaque dessin on retrouve les ruines antiques, chères à l'artiste, et l'arbre jeté toujours de la même manière qui les couvre de son feuillage. Du moins cette manière a le mérite d'être originale et pittoresque, et on pourrait plutôt faire des réserves sur le besoin qu'a éprouvé Robert d'animer ses paysages de scènes sentimentales d'un dessin en général assez médiocre.

Toutes les qualités brillantes du peintre se retrouvent dans le dessin que nous reproduisons ici, avec une exactitude et une sincérité d'observation assez rares chez lui. Signé du maître, il représente l'entrée des Tuileries du côté de la place Louis XV. Au premier plan s'indiquent les balustrades de la place et le pont qui franchit le fossé, aujourd'hui comblé. Sous les masses de verdure dominantes, la terrasse très reconnaissable avec ses assises monumentales et l'un des chevaux ailés portant des Renommées de Coyzevox qui s'y voient encore. C'est un document fort intéressant et suffisamment précis, malgré la tendance assez habituelle de Robert à la fantaisie et au pur pittoresque. Les curieux de la vie populaire à cette époque s'amuseront aux petites scènes si vivement traduites par le crayon de Robert, à ce cireur de bottes du premier plan, à ce mousquetaire placide qui monte la garde auprès d'un individu couché sur la balustrade, à tous ces petits groupes semés de-ci de-là au gré de la fantaisie de cet artiste plein de verve et d'esprit.

Enfin, pour être complet, il conviendrait de faire connaître, dans la collection Pâris, les belles estampes qui s'y trouvent. Disons seulement qu'il y a là une série très complète d'œuvres de Waterloo, trois gravures avant la lettre de Mlle Gérard, sans doute aidée par Fragonard, plusieurs Audran, Cochin, Eisen, Saint-Aubin et d'innombrables Saint-Non.

Ces indications rapides peuvent suffire à donner une idée des richesses de cette collection Pâris qui mériterait d'être mieux connue. La prochaine exposition de Besançon permettra de l'apprécier à sa juste valeur. Puisse l'admiration qu'elle provoquera faire triompher le vœu de ceux qui demandent que les plus belles œuvres d'art réunies par Pâris soient groupées dans une salle digne d'elles, au milieu de laquelle serait placé le buste du bienfaiteur bisontin !

Georges Gazier.

MUSÉES DE PARIS ET DE PROVINCE

Notes et Informations

MUSEE DU LOUVRE ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣

Le Musée du Louvre vient de recevoir en don de Mme Garié, en mémoire de son mari, le collectionneur bien connu, deux petites têtes appartenant à l'école de *sculpture japonaise* archaïque et représentant des divinités bouddhiques. Ces deux objets très curieux viennent enrichir très à propos les séries d'Extrême-Orient, auxquelles M. Garié avait déjà fait de son vivant plusieurs dons importants.

✣✣✣ Lors de la dispersion des collections du Musée d'armes de l'Empereur, à Pierrefonds, quelques armes furent attribuées au Musée du Louvre, un bien plus grand nombre au Musée d'artillerie des Invalides. Un petit *batardeau à manche de corail*, qui appartenait à la magnifique langue de bœuf attribuée au Musée du Louvre, en fut dissocié ; sa place restait vide dans la gaine en cuir gravé qui avait accompagné la pièce principale. Grâce à la bonne grâce et à l'extrême obligeance du général Niox, directeur du Musée de l'armée,

les deux armes se trouvent désormais réunies au Musée du Louvre.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE ✤ ✤ ✤ ✤ ✤

Le second volume des « Antiquités judaïques » de Josèphe illustrées par Jean Fouquet. — On se rappelle que, lors de l'exposition des Primitifs français, un illustre bibliophile anglais, M. Yates Thompson avait, parmi nombre d'autres manuscrits précieux empruntés à ses collections, prêté à la Bibliothèque Nationale le second volume des *Antiquités judaïques* de Josèphe.

Cet ouvrage, commencé de copier et d'illustrer pour le duc Jean de Berry, fut continué pour un arrière-petit-fils du célèbre amateur, Jacques d'Armagnac, duc de Nemours, « de la main du bon peintre et enlumineur du roi Louis XI, Jean Fouquet, natif de Tours ». Ainsi parle une note ajoutée à la fin du premier volume. Mais, tandis que ce premier volume, étudié dès longtemps, était l'un des témoignages les plus connus du talent de notre Fouquet, le second passait pour perdu, lorsqu'en 1903, M. Yates Thompson eut la bonne fortune et la sagacité de le reconnaître dans une vente et de l'acquérir. Les deux volumes, étudiés et confrontés peu de temps après par M. Léopold Delisle, figurèrent quelques mois côte à côte dans les vitrines de la rue Vivienne, en 1904.

Malheureusement, le volume de M. Thompson avait subi, au cours de ses pérégrinations antérieures, des mutilations lamentables. Une seule grande composition subsistait en tête du volume, représentant le temple de Salomon et l'entrée d'Hérode à Jérusalem, encore avait-elle beaucoup souffert. Une dizaine d'autres « histoires », plus petites du reste, avaient été coupées au cours du volume et dispersées.

Tout récemment, l'étude d'un recueil factice de miniatures offert jadis à la reine Victoria, révéla au bibliothécaire de Windsor une série de pièces qui, rapprochées par ses collègues de Londres et par M. Thompson lui-même des vides de son manuscrit, apparurent comme le complément presque intégral de celui-ci. Cette identification fut confirmée par la haute autorité de M. Léopold Delisle qui, il y a quelques semaines, présentait à l'Institut les photographies des miniatures de Fouquet appartenant au roi d'Angleterre.

On sait la suite : M. Yates Thompson offrit au roi le manuscrit qu'il possédait et le roi, par un acte de haute courtoisie et d'intelligente libéralité, le restitua complété « à la nation française ». Lui-même, lors de son récent passage à Paris, le remit au Président de la République.

Il vient d'être transmis à la Bibliothèque Nationale et M. Henry Marcel a tenu à ce qu'il fût exposé publiquement dans la galerie Mazarine où l'on peut voir aujourd'hui, comme pendant l'exposition des Primitifs français, les deux volumes enluminés par Fouquet réunis, mais définitivement cette fois, dans notre grand dépôt national.

Il y aura lieu de revenir sur cet enrichissement si notable de nos collections. Nous n'avons voulu pour aujourd'hui qu'en rapporter exactement les circonstances et souligner le concours de savantes et gracieuses bienveillances qui nous l'ont assuré.

P. V.

L'INCENDIE DU MUSÉE DE CAEN ✤ ✤

Dans la nuit du 3 novembre 1905 éclatait, au Musée de peinture de Caen, un incendie dont les causes n'ont jamais été bien déterminées et qui semble dû à l'imprudence d'un fumeur. Si l'un des gardes de nuit n'eût pas été réveillé par la fumée, les flammes auraient fait éclater toutes les vitres, et il se serait produit un appel d'air tel que le musée aurait été dévoré en quelques instants; sans doute la collection Mancel, la bibliothèque de la ville et les différents services de la ville entassés dans l'ancien couvent des Eudistes, auraient subi le même sort.

Quelles avaient été les pertes réelles éprouvées par le musée? Au lendemain de l'incendie, des listes de tableaux détruits furent publiées dans les journaux locaux, mais on ne pouvait connaître exactement alors l'étendue des dégâts. Nous devons à l'obligeance de M. Ménégoz, le dévoué conservateur du musée, les renseignements suivants. Ont été détruits : un paysage de Lemarié des Landelles : *les Chênes de Bernay-sur-Orne*; l'*Entrée du duc de Guise au Conseil*, de Lamme; un *Paysage avec personnages*, de Théobald Michaut; un autre de Jean van du Lys; un *Paysage avec figures*, de Josse de Momper; un *Paysage avec figures*, de Salomon Ruysdaël, envoyé par l'État en l'an VIII; une *Scène d'intérieur*, de Richard Brackenburgh; le *Portrait d'un médecin*, de Salomon Koning; la *Fumeuse*, tableau attribué à David Téniers.

On le voit, c'est l'école hollandaise et l'école

flamande qui ont été le plus éprouvées; l'œuvre de l'oncle du grand Ruysdaël, non plus que le Téniers, d'ailleurs contestable, ne peuvent nous inspirer de très grands regrets, mais le portrait de médecin de Salomon Koning (1609-1674) avait une réelle valeur.

Au lendemain de l'incendie, les Caennais déplorèrent surtout la perte d'une grande toile qui se trouvait au fond de la salle principale : la *Bataille d'Hastings*, de Debon (H. 4m,68, L. 6m,05) (1). Cette composition romantique, qui avait figuré au Salon en 1845 et fut envoyée au musée par l'État en 1846, jouit à Caen d'une certaine popularité; elle la doit à son sujet même, épisode décisif de l'épopée anglo-normande. Les Anglais si nombreux qui visitent pendant la belle saison une des anciennes capitales de l'empire des Plantagenets, viennent saluer la *Bataille d'Hastings* entre un pèlerinage au tombeau de Guillaume dans l'abbaye aux Hommes (Saint-Étienne), à celui de Mathilde dans l'abbaye aux Dames, et une excursion à l'église de Dives. Ce sont là des pages de leur histoire nationale. Que les Anglais se rassurent. La *Bataille d'Hastings*, très endommagée, ne pourra malheureusement être restaurée; mais quelque copie ancienne (il en existe plusieurs) (2) pourra sans doute, sans grand désavantage, venir prendre sa place dans le nouveau musée.

Passons sur les nombreuses toiles qui devront être réencadrées ou nettoyées; pour couper court à toutes les légendes qui ont couru dans certains journaux de Paris, prenant au sérieux une plaisanterie d'une feuille locale, assurons que tous ces travaux ont été exécutés avec le plus grand soin, par M. Ménégoz, le conservateur, aidé de M. Ravenel, vice-président de la Société des Beaux-Arts, et disons quelques mots des projets de la municipalité destinés à empêcher le retour, la possibilité même de pareils ou de plus graves accidents. M. le maire de Caen a récemment adressé aux présidents de l'Académie des Sciences, Arts et Belles-Lettres de Caen, de la Société des Antiquaires de Normandie et de la Société des Beaux-Arts, une circulaire les informant que le Conseil municipal avait «décidé en principe la construction d'un musée isolé et installé dans les conditions de sécurité et d'éclairage que l'on est en droit d'exiger pour un musée aussi riche que le nôtre ». Ce musée serait bâti sur le terre-plein de la place de la Préfecture: il serait aménagé dans des conditions de sécurité et d'éclairage qui font absolument défaut au musée actuel. M. Le Page demande aux sociétés leur appui moral et aussi la nomination d'une commission qui ferait connaître les *desiderata* de chaque société au sujet des dispositions générales, du mode de répartition des salles d'exposition, du classement des tableaux et des statues.

Nous avons le bon espoir que prochainement la question du musée s'acheminera vers une solution, que nous verrons s'élever un monument qui complétera heureusement la place de la Préfecture, et dans lequel on voudra mettre à l'abri les riches collections du Musée Mancel et le Musée d'archéologie. Il faudra s'occuper ensuite des dangers que courent la Bibliothèque communale, les Archives communales qui furent, elles aussi, gravement atteintes par un incendie; la question de la sécurité des documents dans les Archives départementales est posée devant l'opinion publique; bientôt sera assurée la conservation des innombrables richesses artistiques et documentaires qui donnent à Caen une partie de son importance comme ville intellectuelle.

H. PRENTOUT.

(1) Le tableau est reproduit dans le récent volume de M. Henry Marcel : *La peinture française au XIXe siècle*, p. 77.

(2) Une notamment de M. Tesnières, le peintre caennais regretté.

MUSÉE HISTORIQUE D'ORLÉANS ✣ ✣ ✣

M. Dumuys, qui a remplacé à la direction du *Musée historique d'Orléans* le regretté M. Herluison, est occupé à organiser, dans les cours de la maison dite d'Agnès Sorel, qui abrite le Musée Jeanne d'Arc, une très importante collection de *taques* ou plaques de cheminées, qui ne comprend pas moins de deux cents spécimens de ces objets souvent si curieux et d'un si beau style.

La série commence avec une plaque du XVe siècle, aux armes de France, et s'étend jusqu'au début du XIXe siècle. Armoiries, emblèmes politiques, fables, sujets mythologiques, sujets d'histoire ancienne ou moderne, tout y est représenté et y sera méthodiquement classé par époque et par genre de prerésentation, sur des murs autrefois nus, que cette collection de tableaux de fonte ornera depuis la cimaise jusqu'à une hauteur de 5 à 6 mètres.

Le Musée Jeanne d'Arc, par suite de travaux d'édilité dont nous parlons d'autre part, va voir sa façade modifiée, mais l'organisation intérieure se trouvera, par cette occasion, facilitée et complétée.

LA CHAPELLE
DU CHATEAU DE SAINT-GERMAIN-EN-LAYE

(Planche 12.)

Peu de personnes, en visitant le château national de Saint-Germain-en-Laye, remarquent la petite chapelle intérieure qui, d'ailleurs, il n'y a pas bien longtemps, était presque entièrement cachée par des constructions adventices dépourvues de tout intérêt archéologique.

Cette chapelle est cependant d'un aspect fort gracieux et d'un style très pur; elle constitue en même temps la partie la plus ancienne du château, respectée par l'incendie des guerres anglaises, par les architectes de la Renaissance, et complètement restaurée au XIXe siècle. Elle mesure 24 mètres de long sur 10 de large.

Son origine est connue; on sait qu'elle remplaça une première chapelle édifiée sous le règne de Philippe-Auguste, et que Louis IX, le pieux monarque, voulut remplacer l'édifice primitif par une construction « plus élégante par la matière et par l'art ». Elle était terminée au mois de juin 1238, car à cette date le roi chargea l'abbé de Coulombs (près de Dreux) d'instituer un chapelain spécial pour la desservir et y célébrer les offices. A défaut de date précise d'ailleurs, nous aurions un guide presque aussi sûr dans les nervures qui marquent les arêtes de la voûte, dans les délicates colonnettes à faisceaux qui la supportent, dans les fenêtres d'une structure si pure, dans les roses, enfin, qui servent à la décoration. Mais la date de 1238 doit être retenue.

La conformité qu'offre, sur certains points, la chapelle du château de Saint-Germain-en-Laye avec d'autres monuments gothiques de la Champagne, et spécialement de la région sénonaise, est en outre une indication des plus précieuses. On y voit une galerie de circulation qui règne contre le mur extérieur et dans l'intérieur des piliers, sorte de chemin de ronde courant au-dessus des arcatures basses, assez rare, mais dont on constate également l'existence à Saint-Jean-de-Sens, à Villeneuve-sur-Yonne, à Saint-Sulpice-de-Favières et dans la basilique de Saint-Denis. Les contreforts et les arcs intérieurs qui supportent la toiture et les voûtes accusent nettement une origine bourguignonne.

D'autre part, les fenêtres rectangulaires, qui laissent un grand intervalle entièrement à jour entre chaque contrefort, sans rien enlever à la construction de sa grâce et de son style, étaient une innovation dans l'architecture du XIIIe siècle, — innovation sans lendemain.

Or, on sait aujourd'hui quel est l'architecte qui a introduit à Saint-Denis le style champenois, qui a apporté dans cette somptueuse église l'empreinte de son talent : c'est Pierre de Montereau, l'auteur certain du fameux réfectoire de Saint-Germain-des-Prés (aujourd'hui détruit), l'auteur probable du réfectoire de Saint-Martin-des-Champs (Conservatoire des Arts et Métiers) et de la Sainte-Chapelle de Paris. C'est après 1231 que Pierre de Montereau est chargé par le roi et par l'abbé de Saint-Denis de conduire les travaux de la nouvelle église; il est célèbre déjà et, protégé par Louis IX, il voit s'ouvrir devant lui une carrière riche en honneurs et en gloire.

Qui donc s'étonnera, sachant cela, que le roi ait demandé à Pierre de Montereau de lui fournir les plans de la chapelle dont il voulait orner le château de Saint-Germain-en-Laye? On y voit l'empreinte de son style, on y reconnaît la trace évidente de détails très particuliers qui sont comme sa marque personnelle; et les dates concordent exactement. On peut même concevoir une genèse possible entre les divers monuments du règne de Louis IX où l'influence du roi intervint directement : Saint-Germain amena Saint-Denis, et Saint-Denis valut à l'architecte la Sainte-Chapelle, qui paraît avoir été le couronnement de l'œuvre de Pierre de Montereau (on connaît les dates de son édification, 1245-1248).

Ce n'est pas assurément parce que l'on saura le nom de l'artiste créateur de ces manifestations répétées de la foi du moyen âge qu'on les appréciera davantage, que l'on aura pour ces monuments un respect plus grand, que l'on en discernera mieux toute la valeur. Mais il semble qu'en situant avec plus de précision chacun des édifices historiques à nous légués par les générations antérieures, en rapprochant avec plus de méthode ceux

Le pont tournant des Tuileries.

Dessin d'Hubert Robert. *(Bibliothèque municipale de Besançon.)*

de ces édifices dont l'architecture annonce une commune origine, en recherchant avec plus de soin les mobiles qui ont présidé à leur construction, on se rende mieux compte des progrès accomplis au XIIIe siècle par les propagateurs de l'art gothique. La chapelle de Saint-Germain vaut bien, d'ailleurs, d'être admirée en soi et, — gracieux bijou enchâssé dans une monture trop vaste qui ne fut pas faite pour lui, — d'être mieux connue des admirateurs de l'ancien château royal.

Henri STEIN.

PROMENADE DANS LE VIEUX CHARTRES

Rues et Maisons anciennes

LA cathédrale de Chartres, qui fait la gloire de la vieille cité carnute, la domine de sa masse imposante. Elle fascine le touriste dès son arrivée, retient toute son attention, et accapare tout le temps dont il dispose.

Pourtant, sans mériter le nom de *ville d'art*, Chartres vaut mieux que cette indifférence et il faut peu de temps pour se laisser prendre au charme de ses rues pittoresques. Par une heureuse disposition topographique, les quartiers neufs se sont construits en dehors, et le centre est resté tel qu'il était depuis des siècles, avec ses rues étroites et tortueuses, ses tertres rapides, et sa petite rivière d'Eure au cours sinueux.

Peu de bruit, pas de voitures, quelques rares passants, de vieilles maisons aux pignons d'ardoise, de longs murs lépreux où poussent dès le printemps les ravenelles dorées, et d'où émergent çà et là de vieux arbres, tilleuls ou sycomores : tel est le vieux Chartres. Est-il rien de plus charmant par exemple et de plus complet que ce coin de l'évêché qu'a célébré Huysmans dans sa *Cathédrale* ?

Au sortir même du portail nord, à droite la masse imposante de l'église, à gauche les anciennes maisons canoniales, au fond, derrière sa haute grille de fer forgé, le jardin de l'évêché avec ses arbres séculaires dont la verdure fait ressortir la note claire du bâtiment de briques construit en 1760 par l'évêque Fleury. C'est un décor parfait, une évocation complète d'un autre âge, troublée seulement par le croassement des corneilles volant autour des dentelles du clocher.

C'est de ce point qu'il faut partir, passer par l'étroite rue Saint-Yves sous l'arche de la porte dorée du cloître, et gagner par l'ancien marché à la filasse l'un de ces chemins rapides qui dévalent subitement de la ville haute à la rivière d'Eure.

La rue Chantault, que l'on suit, est bordée de maisons dont la plus jeune n'a pas moins de deux siècles ; d'autres en ont trois ou quatre et même plus. A chaque porte, des restes d'armoiries ou de sculptures témoignent de la splendeur du temps passé : maison Chantault, maison d'Aligre, maison Château-Gaillard, etc., dont chacune a son histoire, et, pour terminer, la jolie maison romane du chantre de Saint-André, avec ses deux arcatures en plein cintre et ses délicats chapiteaux.

Au bas se dresse, sur la droite, la ruine imposante de la vieille collégiale de Saint-André, riche paroisse jadis, souvent rivale de la cathédrale et dont le chapitre était célèbre. Ses maisons canoniales, rangées autour de son cloître « comme un sénat de petites vieilles », lui faisaient un parvis tout intime.

Tout à côté, une place plantée d'arbres : un coin de Hollande au bord de la rivière d'Eure partout couverte de ponceaux. Il faut les traverser un à un, tous ces petits ponts, aller sans crainte de fatigue de la rue de la Tannerie à la rue de la Corroierie. Chaque pont offrira un tableau nouveau : vieilles maisons, lavoirs en ruines, indescriptibles teintureries aux balcons croulants dans la rivière, petits coins perdus qui semblent d'un autre pays, et surtout grand calme reposant malgré le battoir des laveuses et le tic tac des derniers moulins.

L'énorme abside de la cathédrale domine tout ce bas-fond ; les terrasses de l'évêché lui font comme un piédestal de pierre et de verdure, et la haute nef au toit de cuivre, la fine silhouette des deux clochers, viennent jusqu'au bas se mirer dans l'eau calme de la rivière.

A l'extrémité de la rue de la Corroierie, le vieux pan de bois de l'hôtel de la Treille fait l'angle de

la rue du Bourg qu'il faut remonter pour voir l'escalier dit de la Reine Berthe. Cette tourelle du xvi[e] siècle, dont le pan de bois, sans restauration aucune, est une merveille de finesse et de conservation, est le plus bel exemple d'escalier de ce genre qui soit en France.

Mais avant de monter plus haut, il faut encore traverser deux fois l'Eure, passer sous la porte Guillaume, vestige des anciens remparts.

Dans le cadre formé par l'ombre de la voûte de cette porte apparaît toute la perspective montueuse de la rue du Bourg et de ses vieilles maisons dominées tout en haut par la cathédrale, et c'est un tableau charmant, les jours de marché surtout, lorsque les grands parapluies rouges ou bleus sont étendus autour du pont Bouju et que denrées et marchandises de toutes sortes remplissent ce carrefour de couleur et de gaîté.

La rue de la Foulerie mène au pont Taillard, où abondent encore tanneries, teintureries et lavoirs. La rue des Béguines vient ensuite, dont le nom même met tout naturellement au bord de cette paisible rivière, comme un souvenir de Bruges et de ses béguinages.

Voici la place Saint-Pierre, avec son église bien connue, célèbre même. Mais, laissant son parvis ombragé pour des curiosités moins classées, nous passerons par le pont Saint-Hilaire et la rue de la Porte-Morard et gagnerons les promenades de l'ancien Tour de Ville.

A droite encore un pont, le dernier, mais celui peut-être d'où la vue est la plus belle et la plus étendue. Toute la ville s'y présente en amphithéâtre suivant la courbe de l'Eure, avec Saint-Pierre, Saint-Aignan et la cathédrale qui domine ses vieilles maisons aux toits d'ardoises étagées harmonieusement au-dessus de la rivière et de ses bouquets d'arbres.

Quittant la rivière d'Eure pour ne plus y revenir et gagnant la haute ville par le boulevard de la Courtille et la rue du Lycée, nous passons près d'une ancienne tour restaurée et transformée en réservoir, et, par la rue Saint-Michel, nous gagnons la place de l'Étape-au-Vin.

Le lycée contient un beau reste peu connu du cloître des Cordeliers, mais l'étrange maison du xvi[e] siècle qui termine la rue, toute tassée sur ses piliers de bois, nous frappe davantage.

A côté, la rue de la Poële percée (combien de ces rues ont encore leurs curieux noms anciens!) possède de vieilles maisons à pan de bois, et mène à l'hôtel de ville, dont le bâtiment Henri IV est fort bien conservé.

La rue des Grenets, qui passe devant Saint-Aignan, longe aussi l'hôtel de la Caige, charmante maison gothique en parfait état.

La rue des Changes vient ensuite. A gauche, près de la place Billard, emplacement de l'ancien château, s'élève un énorme pignon plâtré. Il n'y a pas plus de quatre ans, on voyait encore à cette place une remarquable façade en pierre du xiii[e] siècle. C'était l'antique *Perron* ou maison de justice, devenue l'hôtel des Trois Rois, puis l'hôtel de ville. Dans la cour, dont l'entrée est indiquée par une large porte ornée de deux figurines, on peut voir encore le grand chêneau de pierre intact; et dans une seconde cour, la façade postérieure qui, quoique mutilée, est d'un grand intérêt.

La charpente du bâtiment est intacte, toute sculptée et peinte ; des fresques se voient encore dans les greniers, mais singulièrement négligées et endommagées par le possesseur actuel. Dans la cour s'ouvre une immense cave voûtée, ancien grenier, ancien arsenal, d'un aspect robuste et imposant.

A gauche de la place Billard, une petite ruelle nous conduit à l'ancienne Poissonnerie où se tient encore le marché au poisson dans un décor du passé resté intact. A droite, la belle maison du Saumon occupe tout un côté de l'étroite placette. Lui faisant face, d'autres maisons si anciennes, si déjetées et penchées les unes sur les autres qu'elles semblent s'écraser sous le poids des siècles.

Au fond, en une échappée imprévue, la campagne lointaine, le coteau de Saint-Chéron et, au bas, tout au bas, la vallée de l'Eure et la perspective infinie des pignons d'ardoises plusieurs fois centenaires.

La ruelle de la Cordonnerie nous ramène à la cathédrale; ses sinuosités, ses pignons, ses encorbellements cachent sans cesse ou découvrent le grand portail méridional.

De nouveau, le colosse de pierre et son cycle d'images grandioses s'imposera à notre admiration. Du moins serons-nous avertis de l'existence de quelques-unes des œuvres d'art et des vestiges du passé plus modestes qui se tapissent à ses pieds.

Encore n'avons-nous pas rencontré en cette rapide tournée la maison de Claude Huvé, cette charmante résidence de la Renaissance qui décore la rue Noël-Ballay, et qui est bien connue de tous, étant presque sur le chemin de la gare; le cellier de Loëns, merveilleuse salle du XIII[e] siècle, aujourd'hui manutention militaire; la rue du Cheval-Blanc et le joli portail Renaissance de l'hôtel de la Levrette; la place du Cygne et la maison de la Voûte, ancien grenier à sel, quantité d'autres points, enfin, dans le vieux Chartres ou dans ses environs, qui mériteraient d'être signalés, étudiés même avec attention.

Albert MAYEUX.

MONUMENTS DE FRANCE

Documents et Nouvelles

LE CLASSEMENT DES OBJETS D'ART RELIGIEUX * * * * * * * * * * *

Nous relevions récemment les dispositions légales qui ont permis ou permettront dans l'avenir de tenter la préservation, bon gré mal gré, des trésors d'art contenus dans les églises. Nous sommes heureux de lire dans les *Notes d'art et d'archéologie* (février 1906), organe de la Société de Saint-Jean, une lettre dont l'auteur, M. Roger Rodière, est peu suspect, non plus que les lecteurs auxquels il s'adresse, de sympathie pour les mesures législatives récentes. Il déclare pourtant approuver et recommander le *classement officiel* comme la mesure la plus efficace pour « assurer le salut des objets d'art qui constituent le trésor, hélas! bien diminué, de la France artistique et chrétienne ».

Après avoir dénoncé vigoureusement le péril des restaurations inutiles obtenues grâce à la vente de quelques objets précieux, les obsessions des brocanteurs, leurs astuces, leurs nombreux succès et leurs trop rares défaites, après avoir souligné la lamentable destinée des objets de leurs razzias qui perdent, une fois brutalement arrachés du milieu pour lequel ils furent créés, non seulement toute valeur sentimentale, mais « leur état civil, leur histoire et les trois quarts de leur intérêt », il conclut :

Malgré de louables et nombreuses exceptions, le clergé a trop prouvé depuis cent ans qu'il est impuissant à sauvegarder seul ce précieux dépôt commis à sa garde. Il suffira moins encore à sa tâche, au milieu des difficultés inextricables qui vont surgir demain. On me dira : l'État n'a aucun droit sur les meubles des églises..... Mais si, en fait, il est prouvé que l'État préserve mieux nos trésors d'art, fût-ce en les volant, que le clergé en les cachant, je me déclare, sans hésiter, en faveur de l'État.

L'État, *en matière d'art,* n'est nullement mal intentionné ; sa tutelle jusqu'ici a été humaine et bienfaisante pour nos monuments historiques. Il n'y a pas de raison de craindre qu'il en soit autrement à l'avenir.

Puisse cette voix être entendue, et cet accord, un peu inattendu, enveloppé du reste de restrictions que nous omettons ici, se généraliser ! Puissent le clergé et les fidèles se persuader que les mesures préservatrices visent un intérêt général dont ils doivent être les premiers à bénéficier, qu'il s'agit là aussi d'une sauvegarde nécessaire et non d'une tentative d'accaparement !

✦ ✦ ✦ **Restaurations de Saint-Germain-en-Laye.** — On annonçait dernièrement que les derniers échafaudages retirés avaient laissé apparaître la porte monumentale du château de Saint-Germain ornée de « Renommées de M. Denys Puech encadrant un cartouche de l'époque de Louis XIV ». Rappelons que le bas-relief exécuté par M. Puech, ou sous sa direction, est une mise au point d'un motif décoratif de l'époque de *Henri II*, dont l'original, arraché de la façade du château au début de la restauration de celle-ci, parce qu'il ne s'accordait pas suffisamment, paraît-il, avec le style du monument, resta exposé aux intempéries dans les fossés pendant de longues années, puis fut transporté au Louvre, où il sera à peu près impossible de le jamais exposer convenablement. Il eût peut-être été plus simple de le laisser à sa place.

✦ ✦ ✦ On a découvert récemment à **Chartres**, dans des *fouilles exécutées dans la cour de l'asile d'Aligre*, sur l'emplacement de l'église abbatiale de Notre-Dame-de-Josaphat, sous la direction de

M. le chanoine Métais, un admirable sarcophage orné de rinceaux appartenant au plus beau style français du début du XIIIe siècle. Ce morceau de sculpture décorative, digne d'être mis en parallèle avec ce que le ciseau des imagiers de la cathédrale a produit de plus robuste et de plus souple au soubassement des portails nord et sud, faisai partie, suivant l'avis de M. le chanoine Métais qui le publie dans le dernier numéro du *Bulletin monumental*, du tombeau de l'évêque Jean de Salisbury, mort en 1180. L'effigie de l'évêque aurait été détruite par les huguenots qui saccagèrent l'abbaye au XVIe siècle, et les débris de la sépulture recouverts par un remblai au début du XVIIe siècle, lorsque les moines firent relever leur église, qui fut détruite de nouveau à la Révolution.

Quoi qu'il en soit, ces panneaux de feuillages largement stylisés mériteraient, pour leur simple valeur artistique, d'être moulés pour le Musée du Trocadéro et proposés à l'admiration et à l'étude des amateurs et des artistes.

♆ ♆ ♆ **L'église Saint-Pierre d'Etampes**, démolie en 1804, devait comprendre un portail datant de la seconde moitié du XIIe siècle, qu'il eût été fort intéressant de pouvoir comparer à celui de l'église Notre-Dame encore debout. Un *fragment du tympan* de ce portail vient d'être retrouvé dans les dépendances d'une maison qui servit jadis de presbytère à cette église. Il est couvert de sculptures en haut-relief représentant le *Massacre des Innocents*. Sur l'initiative de M. L.-Eug. Lefèvre qui signale cette découverte dans un article très documenté de l'*Abeille d'Étampes*, le monument a été déposé par son propriétaire au *Musée archéologique* d'Étampes.

♆ ♆ ♆ **La rue du Tabour, à Orléans.** — On a beaucoup parlé et écrit à propos de l'alignement de la rue du Tabour, à Orléans, les uns s'indignant, criant au vandalisme, les autres récriminant, invoquant les nécessités de la vie moderne. Les intérêts et les sentiments des uns ou des autres sont du reste, plus particulièrement ici, difficiles à mettre d'accord. L'élargissement de la vieille rue, que le commerce orléanais déclare indispensable, a été décidé de longue date, et, malheureusement, les plans dressés il y a de nombreuses années, affectent le côté de la rue où se trouvent les maisons les plus curieuses par l'art ou les souvenirs, notamment la maison dite d'Agnès Sorel, celle où la tradition veut que Jeanne d'Arc ait logé, plusieurs autres encore aux pittoresques pignons aigus.

Des travaux commencés empêchent que l'on puisse songer à modifier ces plans. L'État, de plus, s'est engagé, paraît-il, vis-à-vis de la municipalité, à laisser reculer de 4 mètres la partie de la maison d'Agnès Sorel, classée comme monument historique, si la ville d'Orléans acquérait aussi l'autre partie. La ville a complété son acquisition et demande qu'on la laisse procéder à son opération de voirie. Les façades seraient simplement reculées et reconstruites aussi semblables que faire se pourrait. Des particuliers, frappés par le même alignement, ont fait semblables promesses. Tel est l'état de la question.

EXPOSITIONS * * * * * * * * * * * *

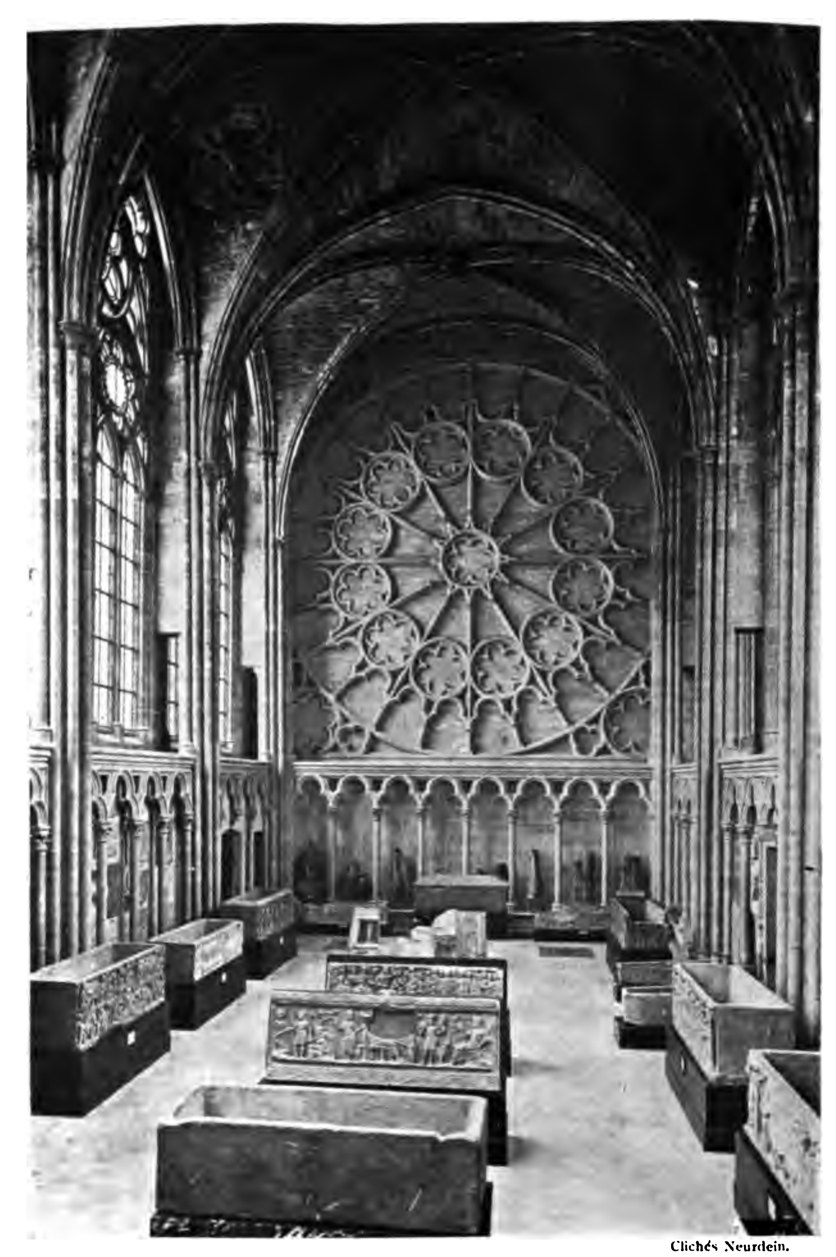
♆ ♆ ♆ La quatorzième exposition des Orientalistes qui vient d'avoir lieu au Grand Palais sous la présidence de M. L. Bénédite, présentait comme hors-d'œuvre à ses visiteurs une petite exposition rétrospective du sculpteur Charles Cordier (1827-1905). Élève de Rude, on sait que Cordier s'était fait comme une spécialité des types exotiques, nègres, chinois, mauresques dont il relevait souvent l'étrangeté, dans sa sculpture, par l'emploi de la polychromie naturelle ou artificielle. Il est représenté principalement ici par une série de dix curieux bustes qui appartiennent au Muséum d'Histoire naturelle et qui furent exécutés à la suite d'une mission confiée à l'artiste, en 1850, sur la demande de M. Duménil, directeur du Jardin des plantes.

♆ ♆ ♆ **Exposition rétrospective à Tourcoing.** — A l'occasion de l'exposition textile qui doit s'ouvrir à Tourcoing cet été, on organise une section d'art ancien pour laquelle on a fait appel à toutes les collections de la région, publiques ou privées. Sans programme nettement délimité, cette exposition promet des révélations de tout genre; elle se propose surtout la mise en lumière de quantités d'œuvres d'art de natures diverses restées jusqu'ici dans le domaine privé.

6962-06. — Corbeil, Imp. Éd. Crété

Le Gérant : H. Laurens.





Clichés Neurdein.

Chapelle du Château de Saint-Germain-en-Laye.



Cliché Braun Clément et Cie.

Le vieux Menuisier de Bernwiller.

Par J.-J. Henner.

(Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris.)

Musées et Monuments

DE FRANCE

LA PREMIÈRE TOILE D'HENNER
(Palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris)

(PLANCHE 13.)

DANS la *Salle Henner* qui vient d'être inaugurée au Petit Palais, grâce aux dons généreux de M. Jules Henner, le neveu de l'artiste, une pensée pieuse a rapproché la première et la dernière toile du peintre de Bernwiller.

Sa dernière toile, inachevée, n'offre guère qu'un intérêt de souvenir et de sentiment. Cette *Mélancolie*, à peine différente des poétiques *Madeleine* d'Henner par sa pose accoudée, ressemble, dans sa suave morbidesse, à toutes les sœurs aînées que l'artiste lui donnait depuis vingt-cinq ans. Elle prouve seulement, — et la constatation a sa valeur, — que l'exécution n'avait point fléchi chez lui, et que presque jusqu'à l'extrême fin il conserva intacte sa maîtrise.

Sa première toile, par contre, sera pour beaucoup de visiteurs une révélation. Accrochée un peu en haut, sur le petit panneau à droite de l'entrée, elle attire et amuse l'œil par je ne sais quoi d'insolite et de naïf. Parmi les nudités ambrées, les ciels de turquoise, les portraits corrégiens ou semi-vénitiens qui l'avoisinent, ce rustique Alsacien, coiffé de l'antique bonnet de coton à floquet, semble au premier abord dépaysé. En réalité, il est là parfaitement chez lui, par droit de conquête, et à la place qu'il mérite. Ce bonhomme est deux fois intéressant.

Il l'était par lui-même, de son vivant, et ce n'était pas hier. Toutefois, les vieux du pays, là-bas, se souviennent encore du *menuisier Jean Hermann*, de Bernwiller. Ils vous montrent volontiers, dans leurs maisons rustiques plus ou moins modernisées, quelque bon buffet de noyer luisant, chantourné et décoré avec originalité, et vous disent: « C'est de Jean Hermann, qui était un artiste à sa manière. » Le chalet Henner actuel — en avant duquel s'élèvera, sous peu, le monument dû au ciseau d'Enderlin — possède, lui aussi, quelques meubles du vieux menuisier de Bernwiller. Ils sont d'excellente facture, avec une pointe de fantaisie.

Entre le jeune Jean-Jacques, fils d'un cultivateur, et le vieux menuisier-ébéniste, qui dessinait les profils de ses meubles, des relations de voisinage et de goût s'établirent. Notre futur artiste, né en 1829, avait sans doute, tout gamin, vers 1840, joué parmi les copeaux de l'atelier. Il n'avait encore aucune vocation. Mais en 1841, en automne, il entrait au collège d'Altkirch, et là, entre les mains de son premier maître de dessin, Charles Goutzwiller, sa vocation se révéla.

Goutzwiller a raconté lui-même, dans ses *Souvenirs d'Alsace*, comment il connut l'élève dont la gloire devait, plus tard, rejaillir à bon droit sur lui :

« Vers la fin d'octobre de l'année 1842 [il se trompe, c'est exactement en 1841, nous allons le prouver], je reçus la visite d'un grand jeune homme à l'air doux et timide [c'était le frère aîné d'Henner, Séraphin], tenant par la main un petit garçon d'une douzaine d'années, vêtu d'un veston et d'une

calotte de velours brun, tels que les portaient alors les enfants de la campagne. Cet enfant, aux cheveux blonds et aux yeux bleus, avait le front très proéminent, signe d'une forte volonté. Son regard rigide et profond semblait cacher l'énigme d'une destinée peu vulgaire. Il s'appelait Jean-Jacques Henner... »

Durant les trois années que le petit garçon passa au collège, d'octobre 1841 à août 1844, c'est surtout dans l'étude du dessin qu'il se distingua. Les vieux palmarès du collège d'Altkirch, alors dirigé par le remarquable abbé Lödscher, portent en effet : pour l'année 1841-1842, classe préparatoire, « *Cours de dessin, 2e accessit, Henner Jacques, de Bernwiller* » ; pour l'année 1842-1843, classe élémentaire, « *Cours de dessin, 2e division, dessin de la tête d'après la bosse, 2e prix, Henner Jacques* » ; enfin, pour l'année 1843-1844 (l'enfant n'était encore qu'en *septième*, et il concourait pour le dessin avec les grands écoliers), « *Cours de dessin, 1re division, dessin de l'académie d'après la bosse (prix unique), Henner Jacques* ». En trois enjambées, le petit Alsacien avait distancé tous ses camarades (1).

Lorsqu'il dut quitter le collège, en 1844, peu après la mort de son père (survenue en 1843), tout annonçait donc chez lui un futur artiste. Il voulait être peintre, et sa famille favorisait ses vœux de tout son pouvoir.

Mais comment peindre ? où ? avec quoi ? Goutzwiller ne lui avait montré que le dessin. Sans doute Jean-Jacques savait qu'on peignait sur de la toile ou du bois, avec des pinceaux et des couleurs. Mais où trouver tout cela ? Le village natal offrait peu de ressources à un rapin. Il avait entendu dire, notamment, qu'on peignait avec de la terre de Sienne. Il comprit « terre de Gien » (il prononçait *Chien* en nous racontant lui-même cette histoire), et alla demander de la terre de Gien chez un droguiste. Que lui donna-t-on pour son argent ? Il ne le sut jamais. Tant il y a, qu'avec les pâtes coloriées achetées chez son droguiste, il se mit, le cœur battant, à couvrir une toile dont il avait trouvé le moyen de faire emplette, et que, du premier coup, sans autre guide que son instinct, il peignit le père Hermann, tel qu'il est exposé au Petit-Palais. Ce fut le coup d'essai d'Henner. C'était en 1845. Il avait à peine *seize ans*.

(1) Nous devons ces détails à l'inépuisable obligeance de M. Gustave Kubler, d'Altkirch.

Cette toile est étonnante. A côté de gaucheries qui sentent le débutant, elle accuse des qualités de futur maître, qualités qui sont natives chez Henner, puisqu'elles se retrouveront dans toutes les œuvres de sa carrière, et que, sous les variantes des époques de son talent, elles constitueront l'unité foncière de son art. Les maladresses, les voici : des mesures mal prises, qui firent placer le « casque-à-mèche » du bonhomme trop en avant ; il fallut l'effacer, et recommencer ; la trace en est encore visible sur la gauche. Seconde gaucherie : le rabot du bonhomme, maintenu par miracle, on ne sait comment, à la hauteur de son gilet : sans doute Jean Hermann voulut avoir le portrait de son outil. De telles gaucheries ne sont pas rares chez Henner, même plus tard, à une époque où son art se raffina. Une certaine lourdeur de conception et d'arrangement lui est familière. Mais quelles qualités de peintre déjà ! Comme le visage est étudié, scruté ! Quelle énergie, quelle probité dans le rendu ! Le petit œil en vrille du paysan, l'âpre solidité de ses joues tannées, cette bouche volontaire, pincée et rentrée sur des gencives démeublées, comme tout cela est plein de sincérité, de caractère ! Cette facture est déjà pénétrée de certitude. Quant à la couleur, elle est surprenante de force et d'harmonie. Henner trouve du premier coup sa gamme. L'accord des blancs crémeux avec le bistre ou le bleu est résolu d'emblée. Rien de criard, d'enluminé. C'est chaud. Un coloriste et un harmoniste sont là en germe.

Si donc tout Henner n'est pas dans cet essai d'enfant (car il ne faut rien exagérer), l'essentiel d'Henner y est déjà, et, en un sens, on peut dire que ce coup d'essai est un coup de maître.

Aussi ne s'étonne-t-on pas de la prédilection que le vieil Henner, membre de l'Institut, etc., montrait à cette production de sa seizième année. Jamais il ne voulut s'en séparer. Il l'avait dans un coin spécial de son atelier, avec son *frère Séraphin* (de 1854) et son esquisse du Prix de Rome. Derrière la toile, il avait inscrit triomphalement le nom du vieux menuisier, le sien et la date de 1845. Et, grâce à lui, le père Jean Hermann sera demain célèbre, et va passer à la postérité ! Je n'y vois, pour ma part, aucun inconvénient. Il a fait de si bons meubles, dans le joli pays de Bernwiller.

S. ROCHEBLAVE.

HENRI IV CHARGEANT SES ENNEMIS

Petit groupe en bronze récemment acquis par le Musée du Louvre

(PLANCHE 14.)

Il est entré tout récemment dans les collections de la Renaissance, au Musée du Louvre, un petit monument de bronze qui vient apporter un élément nouveau à l'iconographie du roi Henri IV.

Le roi est représenté sur un cheval au galop, passant sur les corps de deux ennemis renversés, dont l'un, se soulevant sur le coude, implore de sa main droite levée la clémence de Henri IV qui le menace de son épée; le roi est tête nue, en armure recouverte d'une écharpe.

Qu'est-ce que ce petit monument, et à quel art doit-on le rattacher?

Il semble bien que nous nous trouvons devant un projet de monument, et non pas devant un objet sans destination monumentale, les petits objets de bronze de la fin du XVIe siècle ou du commencement du XVIIe siècle étant extrêmement rares, et n'offrant pas ce caractère de composition méditée et ordonnée. Après les victoires de Henri IV et son établissement définitif sur le trône, des projets de monuments commémoratifs furent ébauchés (quelques-uns même exécutés), et il se peut fort bien que, dans quelques ateliers de sculpteurs, certaines de ces esquisses aient été essayées et fondues en bronze. Peut-être un texte ou un document viendra-t-il un jour confirmer cette hypothèse.

Il serait assez séduisant d'attribuer notre groupe à l'un des ateliers français les plus importants dont nous ayons conservé le souvenir à cette époque (1), celui de Jacquet, dit Grenoble, auquel nous devons plusieurs effigies sculptées de Henri IV, étudiées notamment par M. P. Vitry dans la thèse qu'il soutint en 1898 à l'École du Louvre (2); la plus célèbre de ces effigies est la statue équestre du roi destinée à décorer la *Belle Cheminée* du château de Fontainebleau élevée en 1599. Un bas-relief de marbre du château de Pau, où Henri IV est représenté à cheval et vêtu à l'antique, pourrait être aussi de l'atelier de Jacquet.

Dans ces deux sculptures, comme dans le petit bronze du Louvre, le visage du roi a cet allongement et cette maigreur qui ne se retrouveront plus dans d'autres effigies.

D'autres éléments de comparaison permettraient encore de rapprocher notre groupe en bronze d'un monument qui est bien certainement de Jacquet, puisqu'il faisait partie de la *Belle Cheminée* de Fontainebleau, et qui, après avoir passé par le Musée des monuments français, est venu trouver asile au Musée du Louvre. C'est un bas-relief de marbre représentant la bataille d'Ivry et la reddition de Mantes (n° 150 du catalogue).

Dans ce bas-relief comme dans le bronze (on les trouvera reproduits côte à côte sur notre planche), Henri IV est figuré au galop, chargeant des ennemis renversés et suppliants; mais il ne faut peut-être pas chercher ici d'autres analogies que celles que peuvent déterminer des formules de composition sans grande liberté, qui emprisonnent l'artiste plutôt qu'elles ne l'inspirent.

Je serais plutôt tenté pour ma part de me tourner vers les ateliers italiens de la fin du XVIe siècle ou du début du XVIIe. A ceux que l'analogie avec le bas-relief de marbre de la *Bataille d'Ivry* renforcerait dans leur opinion pour une origine parisienne, je répondrai que la Cheminée de Fontainebleau eut une renommée universelle, que Jacquet y travailla cinq ans avec l'aide de tout un atelier où des sculpteurs italiens purent se glisser, que c'est précisément le moment où Francheville arrive à Paris, appelé par le roi; que, dans ce va-et-vient continuel entre les ateliers de Florence et les ateliers de Paris, il se peut fort bien qu'une ordonnance décorative telle que celle-ci ait été transmise de l'un à l'autre.

Notons enfin que les sculpteurs italiens eux-mêmes furent invités à commémorer dans le bronze la gloire de Henri IV, que Jean de Bologne avait reçu commande d'une statue équestre du roi

(1) P. Dan, *Trésor des merveilles de Fontainebleau*. Paris, 1641, fol.

(2) Voy. Paul Vitry, *Quelques bustes et statues du roi Henri IV* (*Gazette des Beaux-Arts*, décembre 1898), un des chapitres publiés jusqu'ici de cette thèse inédite.

que Pietro Tacca après lui, puis Francheville, eurent mandat de terminer (1).

Il existe enfin, pour appuyer plus fortement notre hypothèse, au moins deux œuvres de Pietro Tacca où des similitudes sont assez frappantes pour déterminer notre opinion en une origine italienne du petit groupe de bronze du Louvre.

Ce sont la statue équestre du roi d'Espagne Philippe IV, et la petite statuette équestre en bronze du Musée du Bargello à Florence, qu'Eugène Müntz avait cru pouvoir identifier avec l'image du jeune Louis XIII, dauphin (2), toutes deux publiées par M. Marcel Reymond (3).

Sans doute le cheval du groupe du Louvre est moins cabré, puisqu'il galope, mais tous trois s'enlèvent avec les pattes de devant très recourbées dans un mouvement qu'on ne retrouve dans aucun des chevaux de la statuaire française de la fin du XVIe ou du commencement du XVIIe siècle.

Nous savons de plus, et M. Marcel Reymond a très bien précisé ce point, que ce fut Tacca le premier qui eut l'idée audacieuse, dans les statues équestres, de faire cabrer le cheval en ne le soutenant que par la queue et les pieds de derrière, et que ce mouvement si nouveau dans la statuaire eut un prodigieux succès, et détermina une ardente imitation.

Je n'irai pas jusqu'à prétendre que le nouveau bronze du Louvre, en sa fonte un peu lourde, sans accent, puisse être attribué à Pietro Tacca, artiste infiniment adroit, mais je croirais volontiers qu'il est sorti du milieu artistique dont Tacca dirigeait le mouvement.

GASTON MIGEON.

(1) Voy. Louis Battifol, *Marie de Médicis et les arts* (*Gazette des Beaux-Arts*, mars 1906, p. 234 et suivantes).

(2) E. Müntz, *Archives des arts*, p. 78. Paris, 1890.

(3) *La sculpture florentine*, 4e vol., p. 184. Florence, Alinari, 1900. M. Marcel Reymond rejette l'identification proposée par E. Müntz; M. Battifol, dans l'article cité plus haut, y adhère sans hésitation ni discussion, comme à quelque chose d'absolument certain.

LES ORIGINES DES COLLECTIONS DE PEINTURE DU LOUVRE

A Fontainebleau sous François Ier et sous Henri IV

LONGTEMPS on avait essayé sans succès de reconnaître avec précision l'état de notre Musée du Louvre à l'origine, au temps où le premier noyau de ses collections de peinture décorait le château de Fontainebleau pour le plaisir du roi François Ier. Un texte fourni dans le XVIIe siècle par le commandeur Cassiano del Pozzo, rapproché de plusieurs mentions extraites des descriptions de l'abbé Guilbert, m'a permis d'établir dans mon *Primatice* un catalogue certain de ces tableaux, leur lieu d'exposition première, et quelques points précis de leur histoire.

Le roi les avait fait placer dans son appartement des Bains, composé de six chambres qui s'étendaient sous la galerie dite *de François Ier*. On y trouvait, outre le bain proprement dit, deux salles d'étuves, dont une sèche, où le barbier faisait son office, et trois chambres de repos. Dans ces dernières chambres prirent place les chefs-d'œuvre de différents maîtres réunis par François Ier.

On y voyait de Raphaël la *Sainte Marguerite* et la *Vice-Reine de Naples*; d'André del Sarte, la *Charité* avec la *Sainte Élisabeth*; de Léonard de Vinci, la *Joconde*, la *Vierge aux Rochers*, la *Belle Ferronnière*, le *Saint Jean-Baptiste*, et un tableau maintenant perdu, l'*Enlèvement de Proserpine*; de Savoldo, un portrait tenu plus tard pour Gaston de Foix; une *Judith* du Rosso, une *Madeleine* du Titien, enfin une *Léda*, qui peut-être fut celle de Michel-Ange, peut-être celle de Léonard.

Autour de tous ces tableaux, des ornements de stuc habillaient la muraille, et composaient un ensemble pareil à ce qui se voit encore en ce genre dans le château, de la main du Primatice et du Rosso.

Le fait est avéré. Des chambres de bain ont été le berceau de nos collections nationales. Quelque étrange que le fait paraisse, il importe de ne pas le juger avec les idées d'aujourd'hui.

Le respect d'un genre particulier, dont la constitution des musées témoigne à l'égard des objets



Henri IV chargeant ses ennemis.

Petit groupe en bronze *(Musée du Louvre)*



La Bataille d'Ivry et la reddition de Mantes.

Bas-relief en marbre provenant de la Belle Cheminée de Fontainebleau, par Jacquet dit Grenoble.

(Musée du Louvre.)

d'art, a toujours été inconnu des anciens. Les plus ardents amateurs du beau mettaient alors au premier rang la jouissance de ces sortes de choses. L'usage, dans les idées d'alors, primait la conservation. De fait, la place donnée dans des chambres de repos, comme celles dont il s'agit, aux chefs-d'œuvre de l'art, prouve avant tout le goût du roi, goût aussi exigeant que sincère pour ces objets.

Cependant d'autres soins devaient marquer à la fin la sollicitude de nos rois. Quand, au retour des guerres civiles, Henri IV répara le château de Fontainebleau, on ôta de l'appartement des Bains les tableaux mis par François Ier. On les retira dans le pavillon depuis nommé *pavillon des Peintures*, au milieu de la façade sur la cour du Cheval blanc. La place des originaux fut occupée par des copies commandées aux meilleurs peintres d'alors.

Guilbert, dans des descriptions fort postérieures à l'événement, fait mention de leurs noms et de leurs ouvrages. Ambroise Dubois copia la *Joconde* et la *Madeleine* du Titien. Josse de Voltigeant, Flamand connu par quelques papiers d'archives, copia la *Sainte Marguerite* de Raphaël, en même temps que la *Visitation* du Piombo, retirée à la même époque de la chapelle Saint-Saturnin où cette copie devait la remplacer. Pour la chapelle au-dessus de Saint-Saturnin fut copiée la *Notre-Dame* de Raphaël, pareillement transportée, par Michelin. Le même Michelin copia la *Charité* et la *Sainte Élisabeth* d'André del Sarte, en même temps que la *Vierge aux Rochers* de Léonard. Les autres copistes sont inconnus.

Toutes ces copies restèrent à la place qu'on leur avait donnée, jusqu'à la fin du règne de Louis XIV, lorsque l'appartement des Bains fut supprimé et remplacé par les diverses chambres que nous voyons encore en cet endroit. Ce fut le tour des copies d'être recueillies ailleurs. Leur lieu d'exposition fut le cabinet des Empereurs, pièce des appartements de la reine, où Guilbert les a décrites. Enfin cet asile même leur fut ôté, quand le cabinet fit place au petit salon Louis XVI, aujourd'hui l'une des pièces les plus estimées de Fontainebleau.

Ce que devinrent alors ces copies, on l'ignore, et je les jugeais toutes perdues, quand, parcourant récemment le catalogue des objets d'art qui meublent le château de Trianon, je tombai sur la mention des tableaux qui décorent la chapelle de Trianon-sous-Bois. Cette chapelle, érigée en 1838 par le roi Louis-Philippe, pour le mariage de la princesse Marie sa fille avec le prince Alexandre de Wurtemberg, fut ornée de plusieurs peintures tirées des magasins royaux. Huit tableaux de divers artistes et de provenance imprévue se trouvèrent requis de la sorte.

Quelle n'a pas été ma surprise en voyant figurer dans ce lot les noms de Michelin et de Voltigeant, noms recopiés en cet endroit par E. Soulié, l'auteur du catalogue, sans un mot de renseignement sur des peintres dont tout souvenir avait péri ! Ces noms accompagnent la mention de deux copies : le nom de Voltigeant de celle de la *Sainte Marguerite* de Raphaël, le nom de Michelin de celle de la *Vierge aux Rochers* : attributions rigoureusement conformes à celles que Guilbert a enregistrées.

E. Soulié présente ces copies comme exécutées sous Louis XIV, dans le temps que les tableaux du roi, conservés, comme j'ai dit, au pavillon des Peintures, furent portés à Versailles. Mais d'une telle commande de copies au temps de Louis XIV, on n'a pas de nouvelles. On ne voit pas non plus quelle raison eût obligé de les faire faire, puisque les tableaux, simplement accrochés en ce temps-là dans une chambre, ne laissaient en partant aucune place qu'il fût urgent de combler. Enfin Josse de Voltigeant vivait sous Henri IV, et toute l'histoire maintenant révélée de la commande effective de ce dernier suffit à rétablir l'origine véritable des deux tableaux de Trianon.

Ces deux tableaux figurent dans l'inventaire manuscrit de M. Villot, sous les numéros 1663 et 1664, avec les mêmes mentions d'auteur que chez Soulié, qui certainement les a prises là. Villot les tenait d'anciens inventaires, peu suspects d'illusion ni de fraude, quand il s'agit de peintres aussi obscurs. Il est évident que nous tenons ici la chaîne des traditions écrites, depuis Guilbert et jusqu'aux origines.

Ainsi donc tout monument des faits que j'ai rapportés touchant l'installation première des collections royales n'a pas disparu. Les deux tableaux de Trianon-sous-Bois, reconnus dans leur origine, nous en conservent le curieux débris.

Si l'on remarque qu'ils émanent des temps les plus mal connus de l'histoire de nos arts, et que la lumière qu'ils portent brille dans une nuit presque absolue, on ne pourra songer à se plaindre de la médiocrité de cette lumière.

En effet, à mesure qu'on avance dans le XVIe siècle,

la certitude, au lieu d'augmenter, diminue. Depuis 1570 surtout, terme extrême des anciens Comptes des Bâtiments du roi, jusqu'au temps où recommencent de servir de guide les renseignements fournis par le XVIIe siècle, l'historien de nos arts rencontre à chaque pas des difficultés presque insurmontables. Les biographies s'ébauchent à peine, les œuvres manquent presque absolument. Cependant on entrevoit dans l'ombre une école abondamment fournie, et des travaux considérables. Fontainebleau, Saint-Germain, le Louvre et les Tuileries faisaient à la fois l'objet des soins de Henri IV. En quinze ans, depuis 1595 jusqu'en 1610, qu'il mourut, plus de vingt peintres du premier rang prennent place. Ce que valait ce premier rang, il n'importe; suffit que ce nombre n'est pas formé d'ouvriers tenus alors pour insignifiants.

Michelin et Voltigeant sont du nombre. Les voilà représentés à notre connaissance dans deux ouvrages très authentiques. Seuls jusqu'ici de toute l'époque, Dubreuil, Dubois et Fréminet avaient été connus autrement que de nom. Les deux tableaux susdits portent à cinq les noms des peintres de Henri IV que des œuvres conservées nous fassent apprécier.

Cette appréciation pour ceux-ci est loin d'être défavorable. La *Sainte Marguerite* est très bien peinte, et son coloris rude lui vient de l'original autant que du copiste. Pour autant qu'on peut l'examiner, la *Vierge aux Rochers* ne paraît pas fort inférieure.

Ces tableaux sont très mal placés. Il faut, pour les voir d'assez près, monter dans la tribune et se pencher. Encore ne les aperçoit-on que de biais et dans des luisants défavorables. Tous les amis des arts s'accorderont à demander, maintenant que l'intérêt de ces pièces est établi, qu'on les mette en lieu plus commode. Leur qualité de copies détournera peut-être le Louvre de les recevoir. Pourtant ce musée conserve dans les salles françaises une copie d'après le *Concert* du Primatice. Au Louvre non plus qu'ailleurs, il ne saurait y avoir de règles absolues et générales. Et si quelque exception est faite sur ce point, je ne crois pas rien exagérer en demandant qu'on examine si ce n'en est pas ici le cas.

A défaut du Louvre, ne pourrait-on trouver au château de Fontainebleau par exemple, qui sert d'annexe et de dépôt à nos collections nationales, un lieu d'exposition capable de satisfaire aux vœux de la curiosité et de l'étude?

L. DIMIER.

LE BUSTE DE M.-Q. DE LA TOUR
Par J.-B. Lemoyne

(*Musée Lécuyer à Saint-Quentin*)

(PLANCHE 15.)

Au milieu de l'une des salles de cet étonnant Musée de Saint-Quentin, où se révèle tout le génie de M.-Q. de La Tour, se dresse le buste de l'artiste lui-même. Cette terre cuite est attribuée, par les traditions et les inventaires de l'École de dessin, à J.-B. Lemoyne, mais, ne portant aucune inscription ancienne, nulle signature, on peut hésiter sur le nom de l'auteur; de plus, il est intéressant de connaître son origine, la date de son exécution. Nous voudrions résumer ici quelques notes en réponse à ces questions, afin de fournir un bref commentaire de la gravure qui accompagne ces lignes (1).

Quand La Tour fonda l'école gratuite de dessin en sa ville natale, il est probable qu'il donna son propre portrait pour orner les salles d'enseignement, peut-être sur la demande des administrateurs qui formulèrent le désir de posséder l'image de leur bienfaiteur. Ce qui permet d'émettre cette hypothèse, c'est la mention qui est faite du buste de l'artiste dès la première distribution des prix de l'école. Cette cérémonie fut accomplie en grande solennité le 2 mai 1783, dans la salle du conseil de l'hôtel de ville, et « les élèves inaugurèrent la séance en couronnant de lauriers, au son des

(1) Ce buste n'a encore été publié que dans l'édition sur grand papier, tirée à petit nombre et non mise dans le commerce, de l'excellent catalogue raisonné de la collection La Tour, par M. Elie Fleury, édition dans laquelle l'auteur a introduit les reproductions des portraits connus de l'artiste.

instruments et aux applaudissements d'une assemblée nombreuse, le buste de l'illustre fondateur » (1). Il nous paraît légitime d'identifier le buste qui se trouvait à l'école dès 1783 avec celui que nous admirons aujourd'hui. J.-Fr. de La Tour, dans son testament de 1806, signale, parmi ses dons, les plâtres de Voltaire et de J.-J. Rousseau et ne dit rien du buste de son frère; cette omission serait singulière s'il avait encore possédé l'œuvre de Lemoyne.

L'aspect de cette terre cuite montée sur un piédouche de marbre, sa facture, confirment pleinement l'attribution traditionnelle, mais il convient de fortifier la tradition par des preuves et surtout d'essayer de fixer la date d'exécution de la sculpture. En consultant les livrets des Salons, nous constatons que J.-B. Lemoyne a exposé deux fois le portrait du pastelliste. Au Salon de 1748 figure, sous le n° 116, le buste de M. de La Tour; c'est l'année où le sculpteur expose les bustes de Voltaire, de Fontenelle, de M[lle] de Bonnac; quinze ans plus tard, au Salon de 1763, nouveau buste de La Tour, indiqué sous le n° 163 : « Le portrait de M. de La Tour, buste en terre cuite »; l'artiste, alors à l'apogée de ses succès, complétait son exposition par les portraits du Roi et de M[me] la comtesse de Brionne, dont les critiques vantent la grâce et la beauté. Et, fait intéressant à noter, presque aux mêmes dates, La Tour avait exposé le portrait du sculpteur, ce qui prouve les liens d'amitié qui devaient unir les deux artistes. En 1747, La Tour comptait le portrait de Lemoyne parmi ses onze envois; le sculpteur l'en remerciait l'année suivante, ce qui faisait dire à un salonnier, Baillet de Saint-Julien (2) : « M. Le Moine a voulu acquitter la dette de son portrait au pastel, exposé au Salon précédent et reçu avec applaudissement de tout le public. Que M. Le Moine l'a bien acquittée et qu'il est peu dans le monde d'aussi bons payeurs »; au Salon de 1763, parmi les pastels « sous le même numéro », les comptes rendus nous apprennent l'existence d'un nouveau portrait de Lemoyne, que Diderot déclare « surprenant pour la vie et la vérité qui y sont » (1). Il a donc existé deux bustes de La Tour et deux pastels de J.-B. Lemoyne; or, nous ne connaissons plus qu'un buste et un pastel : le buste de Saint-Quentin et le pastel du Musée du Louvre; à quel moment peuvent-ils avoir été exécutés ?

En 1748, La Tour a quarante-quatre ans; en 1763, cinquante-neuf ans : on ne peut reconnaître un homme encore dans la force de l'âge en ce buste du Musée de Saint-Quentin; les traits sont empâtés, le bas du visage alourdi, on sent de la fatigue, quelque lassitude dans le port de la tête. Cette image s'accorde bien au contraire avec l'âge du peintre en 1763 : aussi croyons-nous que le buste est celui exposé par Lemoyne au Salon de cette année même. Quant au pastel du Louvre, où Lemoyne est représenté vieilli, le visage altéré, plus âgé que dans le bronze exécuté en 1758 par Pajou, il doit avoir été exécuté vers 1763. C'est d'ailleurs une œuvre médiocre et il paraît difficile de l'identifier avec le portrait du Salon dont Diderot parlait avec enthousiasme (2).

Dans les images si pénétrantes qu'il a laissées de lui-même, La Tour s'est plu à se représenter souvent dans le déshabillé de l'intimité, en tenue d'atelier, l'air goguenard, l'œil effronté, le sourire gouailleur; ainsi, dans la préparation de Saint-Quentin, dans le pastel achevé de la collection Lorin, ou dans le merveilleux profil du Musée de Dijon. Mais il a posé devant les autres avec plus d'apprêt : devant son rival Perronneau (au Salon de 1750), où il apparaît en homme de bonne compagnie, soigneux de sa personne, recherché dans sa mise élégante, en perruque à catogan, en galant habit, gilet rose galonné d'or, jabot de dentelle, suffisant et méprisant, l'œil narquois, la lèvre dédaigneuse. Tel aussi il s'est représenté en cet admirable portrait (de 1750 également) qui, retrouvé en 1866 par Léon Lagrange aux environs de Sens, a été si heureusement acquis par le Musée d'Amiens et au bas duquel le curé de Sainte-Colombe avait inscrit cette citation des

(1) Abel Patoux, *Les dernières années de La Tour.* Saint-Quentin, 1880, p. 25-26 (d'après les registres de délibérations de l'école). M. Fleury nous dit que cette coutume existe encore à chaque distribution; il paraît dangereux de faire subir à la terre cuite ce déménagement annuel.

(2) *Réflexions sur quelques circonstances présentes, contenant deux lettres sur l'exposition des tableaux au Louvre, cette année 1748,* in-16, p. 9.

(1) Cf. Maurice Tourneux, *La Tour* (Collection des grands artistes, *H. Laurens,* édit.), p. 45 et 71.

(2) Il faut noter que J.-Fr. de La Tour indique dans son testament, parmi les pastels de son frère, celui de *Lemoine le sculpteur*; il n'existe plus dans la collection de l'École de dessin : peut-être a-t-il été parmi ceux vendus en 1812?

Psaumes, qui est une jolie épigramme : *Super omnes docentes se intellexit.*

La Tour, dans le buste de J.-B. Lemoyne, a perdu cet air railleur : l'attitude est grave, le regard fier; c'est une image presque noble, malgré le négligé du costume et la simplicité de la draperie (1). L'œuvre du sculpteur est bien dans sa formule habituelle, sincère, vraie, reproduisant fidèlement l'individu et la réalité du costume. Elle n'a pas le brio et l'allure décorative de telle autre effigie d'homme illustre : c'est la représentation familière de l'ami, de l'artiste chez lui, tel qu'il se montre à ses intimes. Le modelé est hâtif, nerveux; on voit la trace des coups d'ébauchoir qui ont égratigné la terre; on retrouve, dans le pli large de la draperie qui enveloppe le piédouche, l'aisance habituelle de Lemoyne à terminer le buste, à le couper, à lui donner une élégante silhouette. Le jeu de la lumière sur la terre lui donne l'aspect vivant et animé que cherchait Lemoyne avec passion; mais, comme l'a remarqué finement Diderot à propos de bustes du maître, la vie va éclore, elle n'y est pas encore; il manque ces traits, ces accents indéfinissables qui donnent aux préparations accrochées aux murailles, près de là, le frémissement même de la vie.

Nous ne pouvons distinguer, à travers les lignes insuffisantes des critiques de Salons, les différences qui existaient entre les deux bustes de Lemoyne. Il est presque certain que le premier était modelé avec la même technique, le même souci du réalisme. Une page fort curieuse d'un salonnier, rendant compte du Salon de 1748, est à noter, comme exemple du début de la théorie académique, hostile à la représentation exacte du costume des individus. Dans ses « Observations sur les arts et sur quelques morceaux de peinture et de sculpture exposés au Louvre », Saint-Yves écrit : « L'emploi des ajustements modernes est insupportable dans la sculpture. M. Le Moyne fils, cet habile homme dont le ciseau a tant de grâce, n'a pour tout défaut que d'être attaché à ce mauvais goût. Quand il a le buste de quelque guerrier moderne à faire, employant, dans l'arrangement des cheveux, la mode du jour, il n'oublie rien, le col, la chemise et, par-dessus tout cela, la cuirasse avec des brassards; ce qui est de petite manière et vise au gothique. Encore lui passerait-on d'être fidèle à l'étiquette de la mode dans le simulacre de ces hommes vulgaires... Mais pour des hommes de l'ordre de M. de Fontenelle et de M. de Voltaire appartenant à tous les temps qui s'écouleront après eux, on ne s'accoutume point à les voir emprisonnés dans leur siècle, non plus qu'à la perruque de M. de La Tour, surmontée d'un bout de draperie. » C'est la théorie de Diderot exposée en mauvais langage. Le grand écrivain sera souvent bien dur et méprisant pour Lemoyne, lui reprochant son habileté superficielle, sa facture rapide, sa recherche de l'élégance au détriment de la vérité plastique, lui faisant surtout un grief de reproduire fidèlement et servilement le costume des gens qu'il représente. Diderot livrera le secret de son esthétique pour le portrait sculpté, quand il écrira cette pensée : « Lorsque le vêtement d'un peuple est mesquin, l'art doit laisser là le costume. Que voulez-vous que fasse un sculpteur de vos vestes, de vos culottes et de vos rangées de boutons? (1) »

Aujourd'hui que nous connaissons les effigies tristes et mornes faites conformément aux principes académiques, nous savons tout le prix du réalisme; aussi sommes-nous reconnaissants à un Lemoyne, à un Caffieri, comme à un Tocqué ou à un La Tour, de nous offrir des images sincères des êtres qui posèrent devant eux. Le buste du Musée de Saint-Quentin ne peut être compté au nombre des œuvres maîtresses de J.-B. Lemoyne; il ne saurait égaler le Florent de Vallières, le Crébillon, ni être mis en parallèle avec les effigies féminines si gracieuses de la Clairon, de Mlle Botot d'Angeville ou de telle figure de jeune fille délicieuse de fraîcheur (comme le buste de la collection Rod. Kann), mais il nous offre l'image vraie du grand artiste; aussi, les visiteurs de l'hôtel Lécuyer doivent l'examiner en passant, quand ils peuvent s'arracher à la contemplation de tous ces visages qui, sous la poussière colorée, gardent une intensité de vie singulière et vous regardent de leurs yeux troublants.

GASTON BRIÈRE.

(1) J.-J. Caffieri, qui exploitait par le moulage ses œuvres et aussi celles de son maître, donnait à l'Académie, en 1788, le buste de La Tour par Lemoyne ; ce plâtre, qu'il eût été curieux de comparer à celui de Saint-Quentin, a disparu, avec tant d'autres sculptures, des collections académiques. Cf. J.-J. Guiffrey, *Les Caffieri*, p. 444.

(1) *Œuvres*, édition Assézat-Tourneux, tome XII, p. 126.

MUSÉES DE PARIS ET DE PROVINCE

Notes et Informations

MUSÉE DU LOUVRE ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣

Le département des peintures vient de s'enrichir d'un tableau signé de *Mercier*, l'imitateur de Watteau, auquel on a attribué récemment, avec beaucoup de raison, l'*Escamoteur* de la salle Lacaze, donné jadis au maître lui-même. C'est un très bon document pour l'histoire de la peinture française du XVIIIe siècle, et une peinture d'ailleurs très estimable qui représente un jeune homme levant un verre de vin et tenant près de lui une fiasque garnie de paille.

D'autre part, un très beau portrait de Lacordaire jeune, par *Chasseriau*, vient d'entrer dans le même département; nous y reviendrons prochainement.

✣ ✣ ✣ Le Conseil des Musées, dans sa dernière séance, a voté l'acquisition pour les collections de sculpture du moyen âge d'une *statuette d'ange de l'Annonciation* en pierre tendre, qui provient de Belgique, et qui est un spécimen indéniable de l'art flamand, ou, pour plus proprement parler, *brabançon* du XVe siècle, spécimen des plus utiles à faire figurer, ne fût-ce qu'à titre de comparaison, dans nos collections de sculptures médiévales.

On décidait en même temps l'acquisition d'une *statuette en pierre de l'école bourguignonne du* XVe *siècle* qui, croit-on, faisait partie jadis de la décoration du tombeau de Louis de Châlons à Mont-Sainte-Marie en Franche-Comté. C'est une figure de pleurante largement drapée qui représente une abbesse suivant le cortège funèbre. Nous y reviendrons prochainement, en la comparant aux figures restées en place dans cette Franche-Comté qui fut conquise entièrement au XVe siècle par l'art bourguignon, à celles des tombeaux de Baume-les-Messieurs, par exemple.

✣ ✣ ✣ Le département des objets d'art du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes vient de compléter fort heureusement une garniture de trois *pièces de Chine montées en admirables bronzes du* XVIIIe *siècle*, qui s'étaient trouvées dissociées. Les deux aiguières étaient depuis fort longtemps au Louvre, et le vase au palais de l'Élysée. Leur réunion définitive, qui en décuple la valeur et l'intérêt, et qui est la continuation logique du programme obstinément poursuivi de la réunion au Louvre de tous nos chefs-d'œuvre de l'art mobilier au XVIIIe siècle, sera, nous l'espérons, bien accueillie par tous les amateurs de notre XVIIIe siècle.

✣ ✣ ✣ M. Kelekian vient de faire don au Musée d'une coupe de faïence persane à décor géométrique et linéaire d'une couleur charmante.

MUSÉE DU LUXEMBOURG ✱ ✱ ✱ ✱ ✱

Le Musée du Luxembourg vient de recevoir en don de Mme Vierge une série de cinq *dessins* destinés à l'illustration par *Daniel Vierge*.

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS ✣ ✣ ✣

Le Musée des Arts Décoratifs, suivant l'exemple de certains Musées anglais, notamment de celui du South Kensington, vient d'exposer pour quelques semaines dans ses galeries tout un ensemble d'objets tirés d'une collection particulière, celle de M. Bernard Franck. C'est un principe qui avait déjà été adopté autrefois par l'Union Centrale, dans son installation provisoire du Palais de l'Industrie; mais le cadre qu'elle peut aujourd'hui offrir aux objets qui lui sont ainsi libéralement confiés donne à ces expositions temporaires infiniment plus d'attrait et permet d'en espérer, pour le plaisir et l'instruction de tous, le renouvellement beaucoup plus fréquent.

Il s'agit cette fois d'un remarquable ensemble comprenant plus de huit cents pièces très précieuses: étuis, nécessaires de dames, flacons, menus objets de la parure de la femme au XVIIIe siècle, en or, émail et porcelaine. Ces objets sont exposés dans des vitrines placées dans une des jolies salles du premier étage, garnies de boiseries et donnant sur le Carrousel.

✣ ✣ ✣ D'autre part, on vient d'installer également les objets légués par M. Gassou. Ce sont des plats à reflets métalliques et une très importante

série de porcelaines de Saxe. Cet ensemble, constitué il y a vingt ans et à grands frais, se compose surtout de figurines et de groupes de la meilleure époque des fabriques allemandes.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE ✣ ✣ ✣ ✣ ✣

A signaler, au *département des estampes*, l'entrée d'une curieuse gravure sur bois, donnée par M. le chanoine Urseau, d'Angers. Cette estampe, qui mesure : hauteur 0m,41, largeur 0m,20, devait vraisemblablement constituer un souvenir du pèlerinage de Notre-Dame du Puy d'Amiens. L'ensemble de la composition est contenu dans un encadrement formé de deux colonnettes et d'une arcade surbaissée ; le haut représente la Vierge du Puy au-dessus des armes de France, soutenues par deux anges ; les armes d'Amiens, au chef de France à la pointe de gueules diaprée, se trouvent au-dessous de ce premier motif ; elles sont suspendues à un arbre et ont pour supports héraldiques deux licornes accroupies ayant la couronne autour du col. On voit, immédiatement au-dessous, la salamandre de François Ier et le mot AMIENS en lettres capitales, tenant toute la largeur de la planche.

Ce spécimen, très rare, de l'imagerie populaire au commencement du XVIe siècle, est traité d'une manière un peu fruste dans le goût des cartes de Martial Gué ; le caractère des têtes est franchement naturaliste et fait penser à certains types des gravures sur bois de Pigouchet. Cette estampe a été enluminée en quatre tons : jaune clair, jaune verdâtre, violet pourpre, vermillon.

MUSÉE DE CHARTRES ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣

Le Musée de Chartres n'a pas la prétention d'être un des premiers musées de France. Dans un travail paru tout récemment sous les auspices de la Société archéologique d'Eure-et-Loir, M. l'abbé Langlois le qualifie de « musée de troisième rang ». Nombre d'objets y figurent cependant qui ont attiré l'attention des historiens et des critiques dans les séries les plus diverses : le *Saint Paul* de François Marchand, le Verre arabe du XIVe siècle, le Triptyque brodé du XVe siècle, le portrait de Talleyrand et une Bacchante de Greuze, ainsi que plusieurs toiles du début du XIXe siècle, étudiées jadis par M. F. Benoît, enfin l'*Été* de Puvis de Chavannes, — pour n'en citer que quelques-uns. Il y faudrait ajouter quantité de documents intéressant l'archéologie ou l'histoire locale.

La dernière édition du catalogue date de 1893 et n'est pas au courant de la plupart des travaux que nous rappelions. M. l'abbé Langlois s'est ingénié, dans sa brochure très documentée et à laquelle est jointe une très riche partie bibliographique, à réunir ces indications éparses et à fournir en même temps aux travailleurs une sorte de répertoire méthodique du Musée. Ce travail peut rendre les plus grands services, sans remplacer toutefois le véritable catalogue scientifique que M. l'abbé Langlois déclare, et nous le regrettons vivement, n'avoir pas qualité pour établir.

Mais c'est la partie relative à l'historique des collections et à leur classement qui nous intéresse le plus ici ; car, ainsi que le déclare en commençant notre auteur, cette histoire est celle d'un très grand nombre d'établissements semblables chez nous.

« Une seule chose, reconnaît M. l'abbé Langlois, n'a jamais fait défaut au Musée : c'est le zèle de ses conservateurs », zèle absolument désintéressé, du reste, puisque ces fonctions sont gratuites et que le budget annuel du Musée, qui était à l'origine de 1000 francs, est monté péniblement jusqu'à 2700.

La création n'en remonte pas jusqu'aux décrets du commencement du siècle et il n'a pas bénéficié du partage, si mal fait d'ailleurs, du butin impérial ; c'est en 1834 qu'on réunit dans un local insuffisant dès lors, et qui est resté tel, une collection de tableaux et une collection d'histoire naturelle.

Il y aurait là aujourd'hui une première opération nécessaire : l'art et l'histoire naturelle ne devraient plus nulle part cohabiter sous le même toit, comme *curiosités* de même ordre. Je ne sais si les oiseaux empaillés et les coquillages qui encombrent tant de nos musées de province, même plus importants que celui de Chartres, ont un intérêt scientifique quelconque. Mais cet intérêt est d'un autre ordre et réclame impérieusement une disjonction. Que l'on trouve un local près d'une faculté, d'un lycée, d'un collège, pour les collections scientifiques, et leur simple déménagement donnera souvent aux collections d'art l'aisance qui leur manque, sans autres frais de construction pour les villes.

Que celles-ci se gardent aussi d'accepter, comme on l'a fait à Chartres en 1901, pour les joindre à leurs œuvres d'art et à leurs antiquités locales, des lots de « vêtements et armes du Congo » ! Il est bien vrai que les donations sont souvent la seule ressource des musées municipaux. Encore fau-

drait-il apporter dans leur acceptation quelque discernement.

La question qu'on peut appeler « du Musée archéologique » est très nettement posée également par M. l'abbé Langlois. Il est arrivé, à Chartres, que la Société archéologique, après avoir un temps déposé ses collections, comme il arrive très souvent, au Musée municipal, les a reprises et installées dans un hôtel lui appartenant. D'où diminution notable du Musée, appauvri de quelques œuvres remarquables que M. Gonse, par exemple, avait, dans le second volume de ses *Musées de province*, réunies sans distinction à celles du même ordre qui sont demeurées à l'hôtel de ville.

La constitution d'un Musée archéologique unique nous paraît certainement souhaitable, par dépôts réciproques; encore n'y faudrait-il pas mêler, comme on le fait trop souvent en province, ce qui n'est que fragments, documents, débris, et ce qui a rang légitime d'œuvre d'art. Une série de sculptures françaises, comme l'*Ange au phylactère* du Musée archéologique, le *Saint Paul* du Musée municipal, etc., ont droit de figurer dans un musée d'art, aussi bien qu'un tableau de Greuze ou de Prud'hon.

Enfin, on ne saurait trop attirer l'attention sur la nécessité du classement méthodique et clair des œuvres, quelles qu'elles soient. Un musée doit être un instrument d'enseignement avant tout, et la confusion pittoresque, le désordre d'une présentation soi-disant artistique, supportable peut-être dans une collection particulière, doivent en être sévèrement bannis. D'autre part, on ne saurait trop recommander — des exemples récents sont là pour nous le rappeler — les mesures de préservation indispensables. Or voici (nous n'y ajouterons rien) les constatations de M. l'abbé Langlois sur ce dernier point en ce qui concerne le Musée de Chartres : « Le parquet et les boiseries de ces salles mal éclairées, où la contemplation est difficile, la marche pénible et la surveillance nulle, sont susceptibles de fournir un appoint terrible à l'incendie qui éclaterait sous les collections. Le musée, comme la bibliothèque (salle des Manuscrits), est traversé par une cheminée à usage presque quotidien. »

PAUL VITRY.

MUSÉE D'ORLÉANS ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤

Nous signalions dans notre dernier numéro les accroissements et aménagements nouveaux du Musée historique d'Orléans; il serait bien à souhaiter que l'on arrivât aussi à une solution pour l'installation du *Musée de peinture* de la même ville, un des plus à l'étroit qui soient en France. On a signalé bien souvent le regrettable entassement qui dépare et compromet les richesses qu'il renferme. Il faut insister aussi sur l'état lamentable du bâtiment, d'un style charmant du reste (c'est l'ancien hôtel de ville, bâti par l'architecte Viart, de 1500 à 1518 à peu près, sur l'emplacement de l'ancien hôtel des Créneaux), où il est si mal logé.

On compte sur une loterie non encore autorisée pour trouver les 1 200 000 francs nécessaires à la reconstruction. Quel que soit le moyen employé pour y parvenir, cette reconstruction est infiniment désirable, car aux richesses déjà réunies peuvent s'en joindre de nouvelles qu'éloigneraient à jamais des locaux insuffisants. Nous croyons savoir, par exemple, qu'un amateur éclairé, M. Fourché, originaire d'Orléans, résidant à Bordeaux, qui vient d'être nommé, par la municipalité orléanaise, conservateur adjoint honoraire du Musée, est animé des intentions les plus généreuses pour les collections de sa ville natale, mais qu'il hésite à les mettre à exécution dans l'état présent du Musée.

MUSÉE DE NIORT ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤

Le petit musée installé dans l'ancien hôtel de ville de Niort (XVIe siècle), après sa restauration en 1885 par feu M. Lisch, vient de s'enrichir de quelques spécimens intéressants de l'art de terre dans l'ouest de la France.

La vente récente du mobilier des Châteliers (Deux-Sèvres) a permis l'acquisition de fragments importants du carrelage de l'ancienne abbaye (XIIIe siècle). Ces beaux carreaux en terre rouge, à décoration imprimée en creux et remplie de terre blanche, sont revêtus d'un enduit vitreux jaunâtre qui leur donne un coloris très chaud.

D'autre part, M. le vicomte d'Oiron a offert plusieurs échantillons du carrelage que Mme de Montespan avait fait exécuter sur place, entre 1700 et 1706, pour ses appartements du château d'Oiron (Deux-Sèvres). Leur illustre provenance en fait le plus grand mérite, car les ouvriers que la marquise avait fait venir de Nevers ne semblent pas avoir été fort habiles. Peut-être faut-il attribuer la défectuosité du travail à leur installation rudimentaire; mais cette faïencerie grossière, à décor bleu sans

éclat, représentant des armoiries, des sujets champêtres, des arabesques, des proverbes, n'est guère digne d'une ex-reine, même repentie.

Combien plus intéressant le carrelage XVIe siècle de ce même château d'Oiron qui décorait la chapelle particulière des Gouffier et dont le Musée de Niort ne possède malheureusement qu'une ou deux pièces ! Ces grandes lettres, d'un brun violet, reposant sur un lit d'arabesques bleues à la façon des initiales d'imprimerie, et disposées de façon à former l'inscription *Hic terminus hæret*, sont du goût français le plus pur.

Remarquons en passant que, bien que contemporains des fameuses « faïences » dites autrefois *d'Oiron* et formés de la même terre blanche moins épurée, ces carreaux n'ont aucun rapport avec les inestimables figulines. Rien ne prouve même qu'elles sortent du même atelier. Les rarissimes pièces de la collection Sauvageot, improprement dites « faïences », sont de simples terres vernissées ; les carreaux de la chapelle, revêtus d'un émail stannifère, méritent au contraire le nom de « faïences ». Les premières sont décorées par incrustation ; les autres sont uniquement revêtues d'ornements peints

M. Arthur Boumault, à qui le Musée de Niort doit ces précieuses acquisitions, a fait également entrer dans cette collection plusieurs caissons et médaillons du milieu du XVIe siècle. Deux d'entre eux représentent des personnages, hommes et femmes, en costume de l'époque; deux autres, des empereurs romains. Le travail est médiocre, mais ces sculptures méritaient d'être conservées, surtout à Niort, où les vestiges de la Renaissance sont rares.

HENRI CLOUZOT.

MUSÉE DE PAU

Le Musée de Pau continue à s'enrichir dans de telles proportions qu'il est près d'étouffer dans le bâtiment qu'il occupe et qui paraissait si vaste quand, en 1881, les collections municipales y ont été transférées. Le local où sont reléguées les sculptures semble plutôt, aujourd'hui, un dépôt de marbres et de plâtres, empilés les uns à côté des autres, qu'une salle d'exposition. Les salons de peinture seront bientôt, à leur tour, trop exigus.

Le conservateur vient cependant d'ouvrir une galerie de dessins, aquarelles et gravures, et est en train de déplacer les collections ethnographiques de la ville pour pouvoir aménager un nouveau salon de tableaux. Il convient d'ajouter que, grâce au legs d'un généreux donateur, M. E. Noulibos, le Musée s'accroît dans des conditions rares et constantes. Sans remonter au delà de 1900, citons parmi les achats faits de ce chef : d'abord, du malheureux et grand Eug. Carrière, qui vient de si tristement disparaître : *La Mère et sa fille*; de M. H. Martin, son importante composition, *Vers l'abîme*, désignée encore sous le titre de *Chacun sa chimère*; de Ravanne, *Barques au carénage* ; de M. Adler, *La Grève au Creusot*; de M. Raffaelli, *Au village des champs*; de M. Rachoo, *Les Tombeaux*; de M. P.-M. Dupuis, — un Palois, — *Les Éléphants au Jardin d'acclimatation* ; de M. Pointelin, *Tertre rocheux*; de M. Madeline, *Le Vallon*; de M. Le Sidaner, *La Barrière verte*; de M. Etcheverry, *Les Environs de Tolède*; de M. G. Colin, *Une vue de Passages-Espagne* ; de Mlle Dufau, *Somnolence* ; de Mlle Delasalle, *Matinée brumeuse à Paris*.

L'État, de son côté, a envoyé à la galerie paloise des toiles de A. Guillon, de MM. Bergès, C. Dufour, H. Dabadie, de Mlle Larrut, et enfin, de Mlle Dufau, sa *Partie de pelote à Urrugne*.

Le Musée a reçu, à titre de don, de divers amateurs, des peintures plus ou moins importantes de MM. A. Martin, J. Lefebvre, Moreau-Nélaton, Aur. de Beruete, David-Nillet, de Mlle Baury-Sorel.

La ville, sur les fonds d'entretien et d'augmentation de ses collections, a pu acquérir différents ouvrages des anciennes écoles. Signalons en premier rang, dans l'école espagnole, une superbe esquisse de Murillo, d'une authenticité indiscutable, notée dans les catalogues de l'œuvre du maître ; un *Christ au prétoire* d'Alonso Cano; un *Saint François d'Assise en extase* attribué au Greco, qui, s'il n'est pas de lui, est tout au moins sorti de son atelier et a été brossé sous sa direction ; un *Saint Paul ermite*, probablement d'Herrera-el-Joven ; un *Intérieur de ferme* d'Orrente, sans parler d'autres peintures moins importantes; dans l'école hollandaise : un *Cabaret* rappelant la manière de Brauwer; deux furieuses petites batailles de Breydel; dans l'école française : un grand portrait en pied de Henri IV, certainement exécuté d'après nature, qui pourrait être de Bunel ; un *Sacrifice à Bacchus*, probablement de Stella ; une *Tête de jeune fille*, donnée à Lépicié ; un *Intérieur de couvent* de Granet.



Buste du peintre La Tour.
Terre cuite par J.-B. Lemoyne.
(Musée Lécuyer à Saint-Quentin.)

LA RESTAURATION DES VITRAUX ANCIENS

A propos d'un vitrail de l'église Notre-Dame à Châlons-sur-Marne

(Planche 16.)

Oser se servir encore du mot *restauration*, alors qu'il s'agit des monuments du passé, semble être d'une audace provocante, aussi bien envers les restaurateurs impénitents que contre les critiques, farouches protecteurs de la ruine.

Entre eux je n'ai nullement l'intention d'intervenir, et encore moins la prétention de clore péremptoirement un débat destiné à rester ouvert tant que la dernière pierre vieillie subsistera, tant que le dernier morceau de verre ne sera pas réduit en miettes.

Et encore, à ce moment, les édifices récents ne réclameront-ils pas des soins ? On restaure la Madeleine, on a déjà restauré le Grand Palais, et ce n'est pas fini : l'Opéra-Comique lézardé ne va-t-il pas, lui aussi, être bientôt restauré ?

Je continue donc à me servir assez tranquillement, tout en m'en excusant, du terme consacré, sans user d'équivalences douteuses ni de périphrases compliquées, moins propres à exprimer le travail nécessaire pour permettre à la chose ancienne de franchir encore quelques siècles, pour peu toutefois qu'on le croie utile.

Si le monument de pierre est périssable, soit par lent effritement, soit par chute brusque, les verrières qu'il comprend le sont certes encore plus, et si des soins appropriés ne leur sont pas périodiquement apportés, on doit s'attendre à les voir disparaître. Tout scrupule à ce sujet serait excessif; il serait de plus tardif, car les XVIIe et XVIIIe siècles ne se sont pas fait faute de remettre en plomb et de restaurer, eux aussi, bien qu'à leur façon, les anciennes verrières qui existaient encore à ces époques ; c'est ainsi que les vitraux encore dans leurs plombs primitifs sont assez rares de nos jours ; les plombs larges et plats, facilement reconnaissables, indiquent bien souvent d'anciens remaniements. Mais ne faisons pas un crime à ces derniers siècles de les avoir opérés : sans eux peu de verrières seraient parvenues jusqu'à nous, et la question se trouverait ainsi fâcheusement simplifiée.

Les causes de destruction des vitraux sont en effet nombreuses; en dehors des jets de pierre des jeunes galopins de campagne, le bris d'un panneau est le moyen classique d'accès pour les cambrioleurs de troncs ; contre les uns et les autres, des grillages fixés sur une armature solide peuvent assurer une protection suffisante; mais les grands ennemis du vitrail, ce sont les fers qui les maintiennent, les meneaux de pierre dans lesquels ils sont enchâssés, le vent, la pluie, le verre lui-même, c'est-à-dire tout.

Les fers s'oxydant à la longue gonflent et se désassemblent; sous leur action, les meneaux de pierre, déjà sujets à des déformations résultant des tassements de l'édifice, se brisent et se disloquent ; et les panneaux de verre bombés et tordus laissent voir leurs morceaux prêts à sortir de leur enchâssure de plomb.

Dans ces conditions, le vent le moins violent accomplit son œuvre de désagrégation, des pièces éparses tombent sur le sol, les attaches de plomb sont arrachées et la moindre bourrasque achève le désastre : le chef-d'œuvre de haute valeur est anéanti sans qu'on puisse en retrouver de débris utilisables.

Les vitraux devraient donc être constamment surveillés et entretenus, les ferrures repeintes fréquemment, les soudures des attaches refaites en cas de rupture. Ces diverses précautions suffiraient bien souvent pour éviter la restauration plus complète, qui s'impose fatalement un jour.

Malheureusement les vitraux suivent le sort des monuments : les municipalités et les fabriques, par indifférence ou par manque de ressources, n'y consacrent pas toujours les soins qu'ils comportent, et ce n'est que quand la chute s'annonce comme prochaine qu'elles appellent tout le monde et l'État à leur aide.

A ce moment la restauration est décidée; comment devra-t-elle être opérée pour que, tout en atteignant son but, la consolidation, le vitrail n'en soit ni altéré ni modifié, principe auquel il ne pourrait être fait exception que dans les cas particuliers que nous examinerons par la suite?

Tout d'abord le vitrail, en partie ou en totalité,

devra être déposé et descendu, la possibilité matérielle d'une réparation en place ne pouvant exister que dans le cas, très rare dans nos édifices, où, les accès étant faciles, il ne s'agit que de refaire quelques liens brisés ou de repiquer quelques pièces de verre peu importantes.

Le plus souvent il faudra reviser les ferrures, en remplacer les pièces rouillées, refaire les scellements, consolider les meneaux et substituer aux parties éclatées des morceaux de pierre neuve, tous travaux qui, par leur nature, ne pourront supporter le voisinage des fragiles vitraux.

La descente s'opérera avec le plus grand soin ; une feuille mince de papier transparent légèrement collée sur une ou sur les deux faces du panneau, en cas de mauvais état, est suffisante pour empêcher les pièces de verre, prêtes à se détacher, de se séparer de leur ensemble.

De même que la réparation en place, la réparation dans l'édifice sera presque toujours impossible : le matériel, l'installation nécessaire feront défaut; on se trouvera dans une commune sans ressources, ou même dans une ville, petite ou grande, dépourvue d'artistes peintres-verriers capables d'un travail aussi délicat nécessitant, chez celui qui l'entreprend, savoir et expérience en même temps qu'un profond respect du passé.

Or, ce n'est qu'à Paris et dans quelques grandes villes de province que ces artistes, de plus en plus rares par suite de la pénurie de travaux, existent encore.

Le transport s'imposera donc généralement, l'emballage étant fait avec soin, les panneaux placés entre deux feuilles de fort carton, bien calés et garnis, enfermés dans des caisses plates.

A l'arrivée dans l'atelier du peintre-verrier, les panneaux seront tout d'abord lavés prudemment, en évitant l'emploi du grattoir et des brosses trop dures, dont l'effet pourrait être désastreux pour les grisailles souvent peu cuites à certaines époques, au XIV[e] et vers le milieu du XVI[e] siècle. Un brossage trop énergique pourrait attaquer ou faire disparaître les demi-teintes et les glacis très délicats répartis sur les deux faces du verre.

Le simple lavage n'a pas d'inconvénient ; il fait au contraire, par l'enlèvement des suies et des poussières accumulées sur les saillies des ferrures, réapparaître des détails et des finesses d'exécution souvent disparus. Seul un fétichisme excessif de la poussière pourrait le faire repousser.

J'ai d'ailleurs pour nos vitraux trop d'admiration pour admettre que leur harmonie si parfaite puisse être due à une adjonction aussi pauvre que celle de la poussière ; elle résulte bien plus de la merveilleuse répartition et du choix des colorations, peut-être aussi de l'action du temps sur le verre, qui, par ses effets de métallisation superficielle et d'opacité partielle, a produit des variétés de tons et des miroitements intéressants certainement imprévus à l'origine.

Les plombs sertissant les verres peuvent être anciens ; dans ce cas, la conservation s'impose pour toutes les parties encore utilisables, sauf réparation et complément suivant le besoin de leur réseau par des plombs de même section.

Si, au contraire, une remise en plomb a déjà été opérée, le plus souvent avec des plombs à ailes minces et larges, sans résistance et cachant une plus grande surface du verre, on ne doit pas hésiter à procéder à une nouvelle remise en plomb, mais en faisant usage de plombs ronds et forts qui, seuls, peuvent assurer la solidité cherchée.

La suite du travail devient beaucoup plus délicate lorsque la verrière est plus ou moins incomplète, soit, pour limiter les exemples, qu'il manque simplement quelques morceaux de verre dans un fond de valeur soutenue, soit qu'un morceau disparate ait été introduit à un moment pour combler un vide, surtout si la pièce a sa place marquée dans une autre verrière du même édifice, ce qui se rencontre parfois. Lorsque la pièce manquante est peu importante, il ne peut être fait d'objection sérieuse à l'introduction d'une pièce de verre parfaitement raccordée de ton avec les verres avoisinants, au lieu du simple verre blanc qui, créant un point brillant dans un ensemble monté de ton, ne pourrait que troubler le rayonnement général de la verrière et compromettre l'effet primitif, tout en voulant le respecter. C'est affaire de tact, de mesure et d'expérience.

Nos peintres-verriers n'en sont d'ailleurs plus à remplacer des pièces intéressantes sous prétexte de cassures plus ou moins importantes ; un plomb léger et étroit permettra le plus souvent de conserver la pièce, ou encore, s'il s'agit, je suppose, d'une de ces fines têtes du XVI[e] siècle dans lesquelles un plomb, même réduit, occuperait trop d'espace, en doublant la pièce de deux feuilles de verre blanc mince, serties du même plomb, le fragment, si brisé qu'il soit, pourra toujours être réemployé.

Je terminerai ces quelques aperçus techniques sur l'opération délicate de la restauration d'un vitrail, par la condamnation de ce que, en terme de métier, on nomme la *salissure*, c'est-à-dire l'application d'une couche légère de grisaille passée au feu, sur les verres neufs, pour les mettre en harmonie de valeur avec les verres anciens avoisinants; l'inconvénient de cette sorte de truquage en vue d'obtenir une satisfaction immédiate est, à mon avis, de compromettre l'action future du temps. Tout au plus, si le sujet le commande, un mélange à froid de terres délayées et d'huile passé légèrement sera-t-il autorisé en attendant que le temps ait apporté au verre neuf trop transparent sa patine naturelle.

Le document dont une reproduction accompagne cette étude provient de l'église Notre-Dame-en-Vaux de Châlons-sur-Marne, édifice d'un très beau caractère, originaire du XIIe siècle, modifié aux siècles suivants, notamment au XIIIe, et des plus intéressants par lui-même aussi bien que par les riches verrières qu'il contient, comme la plupart des églises de cette ville.

Parmi ces verrières, six ont été placées au XVIe siècle dans des fenestrages à meneaux délicats ouverts à cette époque dans le vieux mur roman du collatéral nord. D'autres vitraux, très nombreux, provenant d'une ancienne chapelle d'hôpital démolie, ont été placés au XVIIe siècle en débris et sans ordre, parfois même à l'envers, dans les fenêtres du collatéral opposé; ces derniers fourniront un jour l'occasion de montrer toute l'utilité d'une restauration qui, par un classement judicieux, aiderait à la compréhension des scènes et révélerait tout l'intérêt de ces vitraux dont l'assemblage actuel désordonné ne donne que l'impression d'un brillant kaléidoscope.

Le panneau reproduit ici appartient à la deuxième baie du collatéral nord; l'ensemble de la verrière est complet: au centre est un *Couronnement de la Vierge* étourdissant de richesse lumineuse et de coloris; des scènes se rapportant au sujet principal l'accompagnent : la naissance, la mort, la conduite au tombeau. Les ajours délicats du tympan sont occupés par les symboles des Évangélistes et par des anges tenant des instruments de la Passion; enfin, à la partie inférieure, le donateur d'un côté, la donatrice, sa femme, de l'autre, sont représentés.

Toute cette verrière, la plus belle de l'édifice, est d'une composition et d'une exécution supérieures : le panneau de la donatrice accompagnée de sainte Marguerite sa patronne, que nous reproduisons, peut en faire apprécier, sinon la brillante coloration, au moins la liberté de la composition ainsi que le caractère et le dessin des figures, dignes des meilleurs maîtres allemands du XVIe siècle.

Cette verrière a été restaurée, il y a peu de temps, par Didron, quelques années seulement avant sa mort; commandée par la nécessité de réparer des meneaux de pierre brisés et des ferrements oxydés, la restauration fut des moins importantes, limitée à un nettoyage qui fit disparaître les poussières amassées sur les barres horizontales, et à une remise en plomb; elle ne présentait d'ailleurs aucune difficulté spéciale.

Seule la bande inférieure contenant l'inscription était en partie disparue, remplacée par des fragments d'ornements empruntés à d'autres verrières. Grâce à ce qui subsistait du texte primitif et à des renseignements certains, elle put être ainsi complétée :

« Collesson Lallement et Marguerite sa femme ont donné ceste verrière en l'an MV^cXXVI. Priez Dieu pour eulx. »

Je ne pense pas qu'il faille faire un grief du rétablissement de cette inscription qui épargne un rébus au visiteur et fixe, pour l'avenir, un nom et une date qui intéressent l'histoire de la ville, de l'édifice et la verrière elle-même.

CH. GENUYS.

✢ ✢ ✢ ✢ ✢ ✢ ✢ ✢ ✢ ✢ ✢ ✢

MONUMENTS DE FRANCE

Documents et Nouvelles

✢ ✢ ✢ **Restitution et disparition d'objets classés.** — D'après une information publiée par la *Chronique des Arts*, le curé de l'église de Montpezat (Tarn-et-Garonne), qui avait vendu à un marchand d'antiquités parisien deux coffrets du XVe siècle faisant partie du trésor de l'église, moyennant la somme de 2 000 francs, a été condamné par la première chambre du tribunal civil à restituer les 2 000 francs au marchand, la vente intervenue étant déclarée nulle.

D'autre part, ledit marchand ayant *emprunté* audit curé une châsse du XIIIe siècle et se l'étant *laissé* voler, le tribunal l'a condamné à verser au curé de Montpezat et au conseil de fabrique le prix de la châsse, qui sera fixé par expert.

Remarquons que la vente en question avait eu lieu en 1903, et que la loi de 1905, en plus des restitutions ci-dessus effectuées, prévoit l'amende et même la prison.

✢ ✢ ✢ **En Avignon.** — S'il faut en croire un article récent de M. André Hallays, paru dans le *Journal des Débats*, la note que nous avions publiée dans notre avant-dernier numéro, sur les remparts et les anciens monuments d'Avignon, risquerait de pécher par un léger excès d'optimisme. Il paraît que les élections prochaines risquent de ramener aux affaires les trop fameux « entrepreneurs de démolitions » qui avaient commencé la ruine d'Avignon. Espérons qu'ils se seront assagis et que l'administration avertie surveillera soigneusement leurs projets néfastes.

✢ ✢ ✢ **A propos d'une Vierge française du XIVe siècle.** — Dans un des derniers numéros du *Journal des Arts*, M. André Arnoult publie un article où il se lamente sur la disparition d'une Vierge assise du XIVe siècle dont il donne une description fort séduisante et dont il est regrettable qu'il ne puisse donner la moindre image réelle. Il prétend l'avoir vue dans sa caisse d'emballage prête à destination de New-York et croit savoir qu'elle provenait des environs de Pontailler-sur-Saône, dans l'arrondissement de Dijon.

Il était un peu tard pour s'attendrir. C'est pourtant généralement à ce moment de leur histoire que nos amateurs commencent à s'intéresser aux œuvres d'art gothique, les uns pour en vanter la rare qualité et en faire monter les prix, les autres pour les couvrir de regrets amers et superflus.

M. Arnoult, qui est informé, sait à quelles sources peuvent sans danger puiser les brocanteurs : chapelles désaffectées, anciennes abbayes fermées à la Révolution, châteaux déchus, etc., et il n'accuse trop violemment ni le clergé, qui n'est plus le maître de tous les objets religieux du passé, ni l'administration des monuments historiques, qui ne peut non plus les atteindre tous. Tout au plus incrimine-t-il, dans son désespoir de voir un objet de valeur quitter la France, la lenteur des « grands musées », les commissions, les rapports, etc., auxquels il oppose la dépêche du milliardaire qui enlève l'affaire.

Certes, M. Arnoult n'a pas tort. Cependant l'achat par le « grand musée », nommons-le : le Louvre, n'est pas le seul remède. D'abord le Louvre ne saurait acheter *toutes* les Vierges du XIVe siècle qui viennent à passer sur le marché : elles sont légion ; il faut choisir, et toutes d'ailleurs sont loin d'être d'égale valeur. Pour une admirable figure comme celle que M. A. Michel présentait récemment à nos lecteurs, il y en a dix qui sont de formule banale, et cent qui sont de maladroite et grossière imagerie. Or celles-là aussi se sont mobilisées ; maintenant que le vent de la mode souffle de ce côté, elles encombrent les boutiques des marchands, et s'exportent vers les Amériques. Y a-t-il lieu de l'empêcher légalement comme on a essayé de prohiber l'exode des œuvres italiennes au delà des frontières ? Des remèdes plus simples agiraient peut-être aussi efficacement. Il y aurait d'abord le simple bon sens à réveiller et à opposer au snobisme d'où dérivent toutes les tentatives mercantiles. Il y aurait aussi les bonnes volontés locales à exciter pour retenir, quand il en est temps encore, les œuvres intéressantes qu'on laisse devenir le jouet des spéculateurs et qui arrivent à la porte du « grand musée » avec une valeur dix ou vingt fois plus grande qu'au moment où l'amateur local ou le musée régional aurait pu agir efficacement pour les conserver.

6962-06. — CORBEIL. Imp. ÉD. CRÉTÉ.

Le Gérant : H. LAURENS.



Cliché des Monuments historiques.

Sainte Marguerite présentant Marguerite Lallement en donatrice.

Fragment d'un vitrail de la première moitié du XVIe siècle.

(Église Notre-Dame de Châlons.)



Cliché Moreau.

La famille D... Par Fantin-Latour.

Musées et Monuments

DE FRANCE

LA FAMILLE D..., PAR FANTIN-LATOUR

A propos de l'Exposition Fantin-Latour à l'École des Beaux-Arts

(Planche 17.)

Le tableau que nous reproduisons ici est destiné à entrer un jour au Louvre. C'était le désir de l'auteur, si l'on peut appeler ainsi le vœu très vague que n'osait formuler sa modestie. Car il avait trop vécu avec les maîtres pour ne pas priser haut l'honneur de figurer dans la même illustre maison que celle qui leur sert de refuge pour les siècles, et, s'il avait le droit de garder quelque légitime orgueil en face de ses contemporains, il se faisait très humble en face des grands aïeux. Ce vœu, exprimé avec tant de réserve et qui lui fut suggéré par un admirateur ayant quelques attaches avec la maison, Mme Fantin a résolu de le combler.

La veuve n'a pas à montrer les mêmes scrupules que le maître. Artiste elle-même et, comme on sait, de réel mérite, — car Fantin la jugeait si digne de lui comme peintre qu'il lui prédisait avec malice et bonne humeur qu'un jour on démarquerait ses toiles pour les signer de son nom à lui, — Mme Fantin est consciente de la valeur de cette peinture; c'est pourquoi, en même temps qu'elle accomplit un acte de piété envers la mémoire de son mari, elle est heureuse d'enrichir d'un chef-d'œuvre ce Louvre aimé où Fantin passa les meilleures heures de sa vie. On ne peut que la féliciter et la remercier de cette pensée généreuse et désintéressée.

Cette toile, exposée au Salon de 1878, sous le titre : *La Famille D...*, représente un groupement de quatre personnages. Ces personnages sont des portraits. Ce sont les membres de la famille Dubourg qui, depuis deux ans, était devenue celle du maître. Fantin, en effet, s'était marié avec Mlle Victoria Dubourg, le 16 novembre 1876.

Il avait connu celle qui devait devenir sa femme, en 1869, au Louvre, où elle copiait comme lui. Des relations amicales s'établirent avec la famille de la jeune fille, et Fantin la prenait une première fois comme modèle en 1870, dans la *Lecture*, appartenant à M. Haviland, où elle était occupée à lire à côté de sa sœur; puis il faisait d'elle, en 1873, ce portrait, dans l'attitude familière de la lecture, qu'on admire comme un des chefs-d'œuvre du Luxembourg. Il le donna à ce musée en 1901. A l'automne de 1875, il parcourut la Belgique et la Hollande avec le peintre-graveur anglais Edwin Edwards, en même temps qu'avec M. Dubourg et sa future femme. Son père était mort le 28 avril de la même année; il était veuf depuis 1867, et Fantin vivait avec lui. Cette mort décida sans doute de leur union. Fantin resta très attaché à sa nouvelle famille. Sa femme et sa belle-sœur, Mlle Charlotte Dubourg, occupèrent désormais dans son œuvre la place qu'y tenaient jadis ses sœurs Nathalie et Marie. C'était la place même qu'elles tenaient dans sa vie. Aussi, désormais, reparaissent-elles sous la forme affectionnée de ces *liseuses* et de ces *brodeuses*, images douces et enveloppées des travaux tranquilles et des délassements paisibles de la femme d'honnête bourgeoisie d'autrefois, dont les joies étaient toujours un peu austères. Il refit, entre autres, en 1878, un troisième portrait de sa femme, resté dans son

atelier, et un quatrième, exécuté en 1883, qui appartient au Musée de Berlin.

Quant à Mlle Charlotte Dubourg, nous la voyons pour la première fois en 1870, dans la *Lecture* ci-dessus mentionnée, et, ensuite, en 1877, dans cette *Lecture*, qui a été acquise par le Musée de Lyon, où elle figure de profil, ses beaux cheveux blonds frisotants tordus sur la nuque, rêvant, le livre sur les genoux, tandis qu'une amie, aux cheveux bruns, est, à droite, penchée sur la table. On la retrouve, en 1881, dans cette exquise *Brodeuse* qui appartient à Mme Esnault-Pelterie; en 188¹, dans le pastel qui appartient à M. Roger Marx; en 1887, dans le beau portrait, si clair et si frais, en robe bleu pâle, que Fantin exposa au Salon de cette année. Le maître prisait, dans ce modèle complaisant et familier, le teint clair, le dessin des traits fin et net et les cheveux dorés qui jouaient si bien avec les gris du fond.

Le tableau qui nous occupe représente ces deux personnages si intimement mêlés à la vie de l'artiste, à côté de leurs parents. M. Dubourg, ancien professeur en Allemagne où s'était écoulée une partie de sa vie, est assis à droite dans un fauteuil d'acajou dont les bras luisants s'arrondissent en volutes. En redingote, les jambes croisées, les mains sur les genoux, sa figure grave et douce offre un caractère de dignité simple et de bienveillance sérieuse. A sa droite, de face, les bras croisés sur la poitrine, est assise, occupant le milieu du tableau, Mme Dubourg. Elle est vêtue très modestement d'un corsage de maison, sans taille, sur lequel se rabat un petit col blanc brodé. Ses traits réguliers, calmes et songeurs, sont encadrés par les bandeaux des cheveux qui cachent complètement les oreilles. Derrière elle, la main gauche sur son épaule, debout entre ses deux parents, Mme Fantin offre, de face, son visage où se fondent l'intelligence, la bonté et la modestie. Elle se tient au second plan, comme elle a voulu toujours faire dans la vie. Tout à gauche, Mlle Charlotte Dubourg, de face, un peu tournée vers le groupe, en petite capote et en collet, est occupée, distraitement, à boutonner ses gants pour sortir. Elle éclaire ce tableau tranquille et recueilli par le doux, paisible et sérieux éclat de sa jeunesse.

Car tout est grave et sérieux, tranquille et paisible, dans cette toile comme dans la vie, sérieuse, intime, étroitement serrée, des personnages. « C'est un intérieur assez froid, disais-je, en le décrivant, il y a quelques années, ordonné, propre, on dirait même un peu huguenot, comme ces intérieurs de bons bourgeois de Hollande. Une lumière claire, égale, modèle gravement avec une netteté tranquille, un relief saisissant, sans violence ni trompe-l'œil, les traits de ces figures unies par un courant de mêmes pensées, sereines et calmes, à l'unisson de cette maison à la fois accueillante et un peu sévère. Un assemblage savant de tons sobres et riches, gris neutres et délicats, beaux noirs francs, que relève vivement la note jaune d'un gant ou l'or d'un cadre, ajoute à l'éloquence expressive de cette toile, qui, un jour, ajoutai-je en prophète insidieux, trouvera sa place au Louvre. »

Cette peinture est depuis longtemps célèbre; elle a déjà été maintes fois offerte à l'admiration publique, soit en France, soit à l'étranger. Elle a été exposée, après le Salon de 1878, à Bruxelles; puis à Londres, à l'Academy, en 1879; à Vienne, en 1882; aux Portraits du siècle, à Paris, en 1883, et à l'Exposition universelle de 1900. *La Famille D...* appartient à la grande série d'études sur nature qui remplissent la première partie de la carrière de Fantin, en diminuant à partir de cette date. Nous ne trouverons plus guère ensuite, comme composition groupée de pareille importance, que *Autour du piano*, de 1885. Elle restera comme une des expressions les plus complètes et les plus élevées de la vie bourgeoise contemporaine. Car Fantin a été le peintre de la vie bourgeoise, comme Millet, par exemple, a été le peintre des paysans. Il avait été entraîné vers cet idéal de réalité, si je puis m'exprimer ainsi, par les circonstances dans lesquelles se développa sa jeunesse, par son éducation, son milieu, et même par une sorte de prédestination atavique. Il appartenait, en effet, à une famille de très vieille bourgeoisie, dont Germain Hédiard s'était employé à retrouver l'ascendance jusqu'au XVe siècle; il avait été élevé dans le foyer familial, entre sa mère et ses sœurs, recevant les leçons de son père, peintre comme lui, mais qui s'était formé tout seul devant les maîtres du Louvre, en fuyant avec soin les ateliers et les coteries. Ses premiers essais furent les portraits de ses sœurs occupées aux travaux coutumiers de la maison, et, lorsqu'il fut conscient de ce qu'il lui appartenait de faire, par réflexion et par volonté, il s'appliqua à peindre les aspects de la vie contemporaine. Le milieu

de protestation des esprits indépendants avec lesquels il s'était lié, soit au Louvre, soit à la « petite école » de dessin où professait Lecoq de Boisbaudran, les encouragements de Courbet autour de qui ce petit groupe se réunissait à la fin de 1859, le maintinrent encore dans cette voie. J'ai raconté ailleurs (1), à propos du tableau du *Toast*, comment, parmi les Manet, les Legros, les Bracquemond, les Whistler, les Carolus Duran, les Vollon, Fantin se crut voué au rôle de porte-étendard du réalisme. Sans doute plus tard, lassé par la difficulté de composer ces tableaux de portraits groupés, fatigué de la servitude du modèle, se complut-il plus particulièrement dans une sorte de rêve musical, où il se montra tout entier lui-même sous une apparence nouvelle. Mais alors il écrivait, avec une singulière clairvoyance, dans une lettre à son ami Edwin Edwards : « Il me semble que l'on peut se considérer comme ayant fait un grand progrès quand l'on voit que c'est tout près de soi que c'est beau; c'est qu'alors on est peintre, c'est alors le peintre qui voit. Avant, c'était l'homme. »

Aussi notre admiration pourra-t-elle se diviser, dans son œuvre, entre les diverses formes que revêtit son inspiration ; mais, sans marchander notre sympathie à ces exquises songeries musicales, dans lesquelles il répandait tout le lyrisme secret de son âme ardente et enthousiaste, et pour lesquelles il réservait toutes les richesses et toutes les délicatesses orchestrales d'une palette magique, sans oublier, dans le tribut de nos hommages, ces merveilleuses études de nature où palpite la vie des fleurs, sujets d'envie de tous les amateurs et de tous les musées, nous ne pouvons nous empêcher d'attribuer à ces grandes compositions de portraits groupés une place exceptionnelle dans la production de notre temps. Elles nous ont appris à nous mieux connaître, à faire, comme il l'avait fait, ce progrès de nous apercevoir « que c'est tout près de soi que c'est beau ». Elles sont, en elle-mêmes, comme ces œuvres des maîtres de Hollande qui l'avaient guidé à ses débuts, des œuvres parfaites de probité, de sincérité, d'émotion contenue, de dignité artistique, d'honnêteté dans la beauté; en même temps que leur technique incomparable fournit une précieuse leçon, elles constituent comme un des grands jalons dans l'évolution de notre art moderne; elles forment le point de départ d'une compréhension nouvelle de notre vie, et, si elles n'ont pas été égalées, nous savons que leur exemple n'aura pas été perdu.

Léonce Bénédite.

GRAVURES DE L'AGE DU RENNE

A propos d'une série de moulages développés du Musée de Saint-Germain

(Planche 18.)

Les découvertes de gravures et de peintures sur les parois des cavernes habitées par l'homme à l'âge du renne, signalées pour la première fois en 1880, se sont multipliées depuis 1900 et ont rappelé l'attention des historiens de l'art sur les os gravés et sculptés de la même époque, connus depuis 1844, étudiés depuis 1865, dont le Musée de Saint-Germain et le British Museum possèdent les deux plus riches collections (2).

Comme ces objets sont rarement plans et que les gravures, bien plus nombreuses que les sculptures, ont généralement été exécutées sur des surfaces arrondies, os longs et bois de rennes, l'étude directe en est assez difficile ou même impossible dans les vitrines. J'ai eu l'idée, il y a quelques années, de prier M. Champion, directeur des ateliers du Musée de Saint-Germain, de surmouler à la gélatine nos originaux ou nos moulages et de les développer sur un plan horizontal. Ce travail a parfaitement réussi. Dans la salle n° 1 du musée sont exposés plusieurs grands cadres, pourvus d'étiquettes indiquant la provenance de chaque objet, où sont réunis les fac-similés aplanis de toutes les gravures de l'âge du renne dont nous avons pu nous procurer des originaux ou des moulages, à l'exception de celles de l'admirable collection for-

(1) *Revue de l'art ancien et moderne*, janvier-février 1905.

(2) Le Musée de Saint-Germain vient encore de s'enrichir de plusieurs jolies gravures découvertes dans la grotte de Teyjat (Dordogne).

mée par M. Edouard Piette, qui, donnée par lui au Musée, n'est pas encore accessible, sans une permission spéciale, aux visiteurs.

Nombre de ces gravures *développées* ont été, pour les archéologues eux-mêmes, une révélation. Le moment n'est pas encore venu d'en publier un recueil complet, car beaucoup de pièces importantes se dissimulent dans des collections particulières ; mais on peut, du moins, se faire une idée de cet art préhistorique et aborder la solution des problèmes qu'il pose à notre curiosité.

M. Édouard Piette y a contribué, dans une large mesure, par une série d'importants mémoires qu'a publiés l'*Anthropologie* (1889 et suiv.). M. l'abbé Breuil, qui dispose d'une collection considérable de dessins, non seulement d'après les objets ouvrés de l'âge du renne, mais d'après les peintures et gravures observées sur les parois des cavernes et relevées par lui, a insisté récemment sur ce qu'il appelle la dégénérescence des figures d'animaux à l'époque du renne (*Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions*, 1905, p. 105). On admettait trop volontiers que les artistes de ces temps lointains s'étaient uniquement inspirés de la nature. Virchow, rendant hommage à l'excellence de quelques-uns de leurs produits, l'expliquait par l'hypothèse piquante que cette heureuse époque n'avait pas connu d'écoles de dessin. Il ne parlerait plus de même aujourd'hui. A côté de très belles gravures, qu'on a reproduites de préférence, il y en a un nombre bien plus considérable d'autres, généralement négligées, qui attestent une disparition progressive des caractères distinctifs et l'invasion d'un schématisme inintelligent. Ainsi, pour ne citer qu'un exemple, si les poissons, anguilles, saumons, etc., sont parfois représentés avec un réalisme qui ne laisse aucune incertitude sur l'espèce (n° 20), il arrive que la figure se transforme en disque ovalaire, en fuseau, en une sorte d'hiéroglyphe conventionnel. Pour rendre sensibles ces « dégénérescences », M. l'abbé Breuil a opéré sur des séries qui lui ont permis d'établir l'évolution descendante des motifs, passant graduellement du réalisme à la stylisation la plus complète. Il en résulte qu'à cette époque, comme à toutes les époques, il y a eu de grands artistes qui ont observé la nature et des artistes médiocres qui se sont contentés de copier les œuvres des premiers, enfin beaucoup d'autres qui ont copié des copies de copies sans les trop comprendre, jusqu'à réduire les silhouettes d'animaux ou de parties d'animaux à des éléments décoratifs. Comme le rappelle très justement M. l'abbé Breuil, c'est par une simplification analogue que les écritures syllabiques et alphabétiques sont sorties de la pictographie.

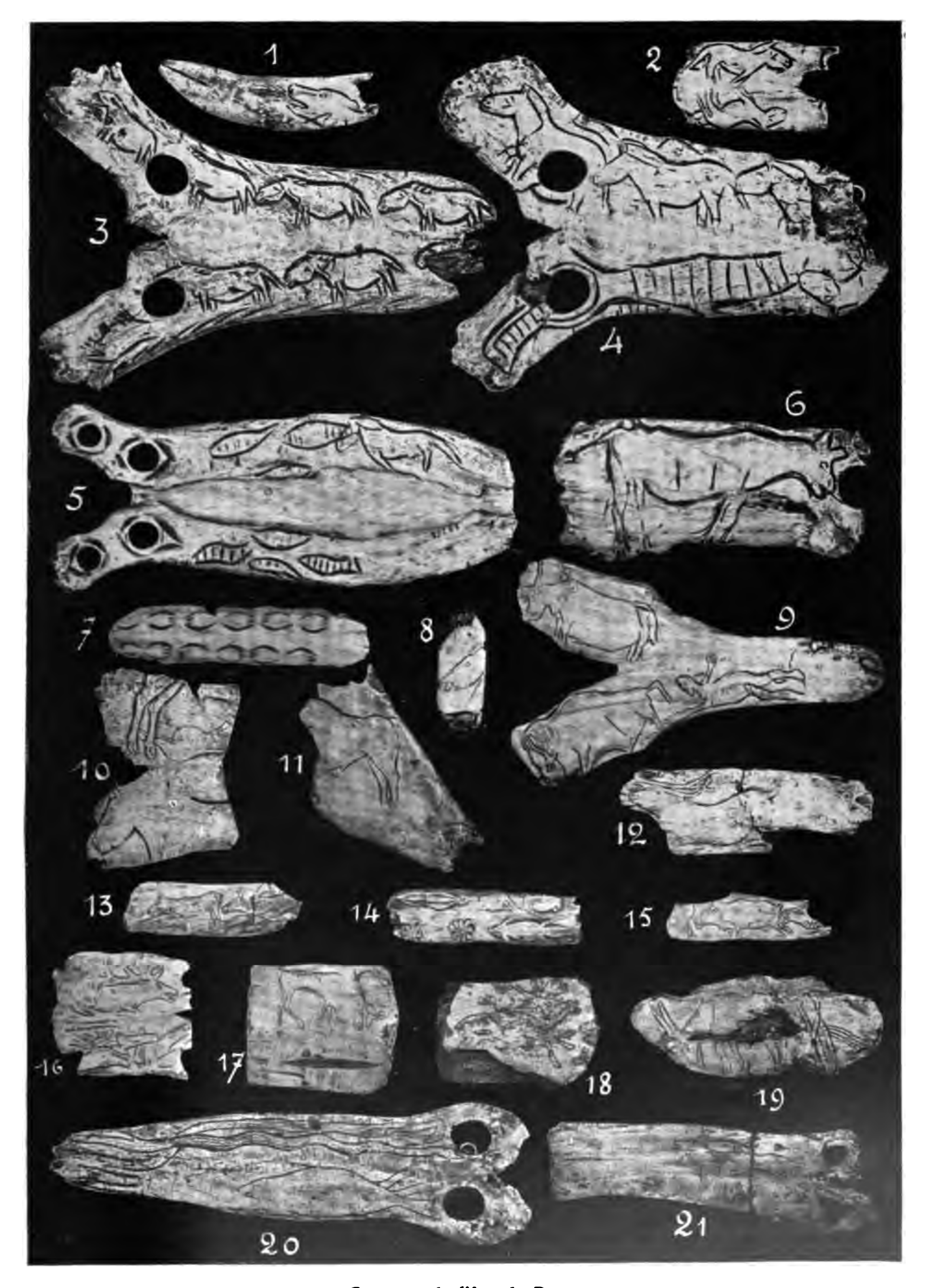
Les animaux reproduits avec le plus de perfection sont incontestablement les rennes et les chevaux. Tout le monde connaît l'admirable renne broutant de Thayngen (au Musée de Constance, n° 17) ; mais le renne bramant de la caverne des Hoteaux (Ain, n° 21) est peut-être encore plus beau d'allure, et le renne au galop (gravé sur pierre) de la grotte Saint-Marcel, dans l'Indre (n° 18), est, comme les rennes de Lorthet (Hautes-Pyrénées) (1), une admirable image du mouvement. Il ne subsiste malheureusement que les jambes de derrière d'un renne découvert à Laugerie-Basse (n° 10), gravé sur une plaque osseuse où figurent aussi l'encolure d'un cheval et un corps de femme,

(1) S. Reinach, *Apollo*, fig. 4.

EXPLICATION DE LA PLANCHE 18

Les numéros entre parenthèses sont ceux du Musée de Saint-Germain.

1 (3582). Tête d'ours. Massat (Ariège). Andouiller de cerf.
2 (31508). Chevaux. La Madeleine (Dordogne). Bois de renne.
3 (8162). Chevaux. La Madeleine. Bois de renne.
4 (31482). Chevaux et poissons. La Madeleine. Bois de renne.
5 (29762). Cheval et poissons. La Madeleine. Bois de renne.
6 (29767). Bovidé. Bruniquel (Tarn-et-Garonne). Bois de renne.
7 (8166). Empreintes de pas. La Madeleine. Bois de renne.
8 (14890). Tête de cheval. Laugerie-Basse. Côte d'aurochs.
9 (14881). Homme et bisons. Laugerie-Basse. Bois de renne.
10 (24624). Femme, renne et cheval. Laugerie-Basse. Omoplate d'aurochs.
11 (29766). Bovidé. Laugerie-Basse. Palme de renne.
12 (16717). Renne. Laugerie-Basse. Bois de renne.
13 (30361). Rennes femelles. Chaffaud (Vienne). Canon de renne.
14 (20054). Poisson, rosaces, tête de cheval. Laugerie-Basse. Bois de renne.
15 (31717). Suidés à la file. Massat (Ariège). Os de grand oiseau.
16 (8161). Rennes. La Madeleine. Bois de cerf.
17 (21394). Renne. Thayngen (Suisse). Bois de renne.
18 (46635). Renne. Saint-Marcel (Indre). Pierre.
19 (14877). Bouquetins. Laugerie-Basse. Bois de renne.
20 (31718). Poissons. Montgaudier (Charente). Bois de renne.
21 (35026). Renne. Hotaux (Ain). Bois de renne.



Gravures de l'âge du Renne.

D'après une série de moulages développés du Musée de Saint-Germain.

moins la tête ; c'est la célèbre pièce dite *La femme au renne*, dont Saint-Germain possédait un ancien moulage et qui est entrée au musée avec la collection Piette. Ces jambes de cervidé sont d'un dessin irréprochable ; il n'est guère admissible que le même artiste ait reproduit très inexactement, sur le même omoplate de renne, la silhouette de femme nue gravée en travers. Si cette silhouette nous semble très étrange, peut-être l'original nous semblerait-il plus étrange encore. On a cru que la femme était représentée enceinte ; mais c'est là très certainement une erreur. L'esthétique grecque, qui régit encore le goût et les modes des Européens, nous a rappris, depuis la Renaissance, que le ventre de la femme doit s'effacer et qu'il faut accuser, en revanche, la cambrure des reins ; mais les arts primitifs ont ignoré ce « canon ». En Flandre et en Allemagne, jusqu'en plein XVI[e] siècle, l'art a représenté des femmes à ventre saillant qui ne sont nullement des femmes enceintes ; il suffit de rappeler la belle miniature des *Très riches heures* de Chantilly, où Ève paraît trois fois, dans le Paradis et au moment d'en être chassée. L'artiste savait bien qu'Ève, au Paradis, n'était pas mère, ni exposée à le devenir ; il lui a cependant donné un ventre proéminent, exactement comme celui de l'Ève de Jean van Eyck à Bruxelles, provenant du rétable de Saint-Bavon.

La *femme au renne* n'est pas le seul document que nous possédions sur l'aspect des Anthropoïdes de l'âge du renne, bien que les représentations d'êtres humains y soient assez rares. Une des plus complètes, faisant partie de la collection Piette, figure un homme dansant, dont le profil est tellement fuyant, tellement bestial, qu'on a pu se demander s'il ne portait pas un masque d'animal (1). L'homme gravé sur os de Laugerie-Basse, qui a l'air de guetter un aurochs (n° 9), est extrêmement mal dessiné, non moins que celui qu'on aperçoit, à côté d'une anguille et de têtes de chevaux, sur un os de la Madeleine ; mais les figurations (inédites) d'êtres humains sur les parois des cavernes offrent des caractères d'infériorité si accusés qu'il semble difficile de les attribuer uniquement à l'inexpérience des dessinateurs. Peut-on supposer qu'à côté de l'*homo sapiens*, qu'on ne représentait pas par suite de quelque superstition, il existait encore des individus appartenant à une race moins évoluée, des « cousins pauvres » ? Il est impossible de se prononcer à cet égard, car de la plus belle des statuettes humaines en ronde-bosse, la femme en ivoire de la collection Piette, il ne reste par malheur que les cuisses, le bas-ventre et le bassin (1).

Les chevaux, que l'on voit en file sur les os de Laugerie et de la Madeleine (n[os] 2, 3, 4), sont généralement des animaux courts sur pattes, bedonnants, à grosse tête, à crinière courte et hirsute, qui rappellent les *shaggy ponies* des îles Shetland. Toutefois, dès cette époque, il existait des représentants d'une race plus noble, témoin une belle tête de profil gravée sur un os de Laugerie (n° 8) ; il y avait aussi des équidés analogues à nos zèbres (collection Nelly). Rappelons que le cheval, pas plus que le renne, ne paraît avoir été domestiqué ou même apprivoisé ; on le chassait et on le tuait pour le manger. Il n'y a aucune trace de chien, ni sauvage ni domestique. Les représentations de carnassiers font à peu près défaut, bien que l'exploration des cavernes prouve qu'ils étaient nombreux ; j'ai émis l'hypothèse qu'on ne les figurait pas parce qu'on craignait de les attirer, de même qu'aujourd'hui, dans certaines campagnes, on s'abstient de parler des loups. Il n'y a que peu d'images de mammouths, l'une en ronde-bosse (au British Museum), d'autres gravées au trait ; mais, dans les gravures et peintures sur les parois des cavernes, les mammouths sont très nombreux, preuve que ces dernières œuvres ne sont pas plus récentes que les gravures sur os, mais probablement plus anciennes, le mammouth ayant graduellement disparu pendant la seconde partie de l'âge du renne.

Parmi les représentations difficiles à expliquer, il en est qu'on peut considérer comme magiques ; telles sont les empreintes répétées d'une patte d'animal — d'ours, peut-être — sur un os gravé de la Madeleine (n° 7). Si l'on s'abstenait d'évoquer les animaux malfaisants, ne pouvait-on pas, pour le même motif, essayer d'attirer, par la « magie de l'art », ceux que l'on trouvait bons à manger ? Mais les explications de ce genre ne suffisent plus quand il s'agit d'interpréter, par exemple, certains bras humains mystérieusement allongés de la Madeleine et de Laugerie-Basse. Évidemment, il faut tenir compte, non seulement des idées religieuses des dessinateurs, nécessairement fort obscures pour nous, mais des exercices d'*école*

(1) *Bulletin de la Société d'anthropologie*, 1902, p. 771.

(1) L'*Anthropologie*, 1895, pl. I et III.

auxquels ils se livraient ; gravant sur un os à l'aide d'un éclat de silex, ils pouvaient souvent, comme les écoliers d'aujourd'hui, tracer des lignes pour se « faire la main » et sans y attacher de sens bien précis.

Tout récemment, un archéologue danois a déclaré que l'art des cavernes avait dû être « influencé » par celui de l'Égypte primitive. C'est là une illusion que ne partagera aucun géologue. L'âge des cavernes, antérieur à l'époque néolithique, à la domestication des animaux, à la culture des céréales, à la retraite complète des glaciers, etc., est infiniment plus ancien que les plus anciennes manifestations de l'art de l'Égypte. Ces dernières peuvent remonter à 6000 ans avant J.-C. ; or, les fouilles de M. Evans à Cnossos en Crète ont établi que l'époque néolithique commence, au plus tôt, 10000 ans avant notre ère, et il faut encore admettre un intervalle d'au moins 5000 ans entre le début de cette ère récente et la fin des temps quaternaires, caractérisés par la faune du mammouth, du renne et de l'ours des cavernes. Les recherches stratigraphiques, entreprises dans les stations de l'Europe occidentale, ont fourni des indications analogues ; aucun dessin sur os de renne, rencontré dans nos climats, ne peut être postérieur à l'an 15000. S'il faut supposer — et cela n'est nullement nécessaire — l'existence d'un lien quelconque entre l'art préhistorique de l'Égypte et celui des cavernes françaises, il vaudrait mieux croire, comme M. Piette y a parfois incliné, à une influence indirecte d'un rejeton tardif de l'art du renne sur l'art de l'Égypte à ses débuts.

Dans l'état de nos connaissances, il est certain que l'art est né sur le sol de la France actuelle. Mais, comme l'Égypte a déjà donné des outils en pierre éclatée qui appartiennent au début même de l'époque quaternaire, il est toujours possible qu'on découvre un jour dans ce pays des manifestations de l'art proprement dit remontant à une prodigieuse antiquité. N'oublions pas que les études sur les temps préhistoriques, assez avancées en France, en Belgique, en Angleterre et en Suisse, ne sont, presque partout ailleurs, qu'à leurs débuts et qu'en certains pays, — en Babylonie, par exemple, — on peut dire qu'elles n'ont pas encore commencé.

Salomon Reinach.

COLLECTIONS PRÊTÉES PAR M. F. DOISTAU

Au Musée des Arts décoratifs

Parmi les collections parisiennes, celle de M. Doistau est à coup sûr l'une des plus riches, des plus accueillantes, des plus libéralement ouvertes aux organisateurs d'expositions rétrospectives qui, maintes fois, en ont fait sortir des objets importants pour la plus grande joie des amateurs et des curieux.

L'an dernier encore, le public put, durant une couple de mois, voir au pavillon de Bagatelle, où elles étaient exposées, quelques-unes des meilleures pièces dont cet ensemble est formé. Voici qu'à présent, dans une salle du Musée des Arts décoratifs, M. Doistau nous donne le loisir d'admirer, dans un asile moins lointain et certes moins précaire, un nouveau choix de merveilles que nous voudrions ici rapidement dénombrer. Ce sont, dans des vitrines, des céramiques, des armes, des cannes, des bronzes, etc. ; au mur, quelques-uns de ces beaux portraits de tapisserie si réputés, des dessins, des gouaches, des feuilles de croquis...

L'ensemble des faïences de Rouen que M. Doistau a réunies est l'un des plus importants que l'on sache. C'est une série admirablement choisie, et peu de pièces y font double emploi. Voici, triomphant au centre d'une vitrine, un groupe de pièces à décor jaune, de la plus grande rareté : un immense plat rond à décor de rinceaux et de grotesques, une assiette et un plateau creux, dits « aux amours », entre deux assiettes du service de Saint-Evremond, l'une à marli jaune, l'autre à marli bleu, toutes deux portant au centre des armoiries. Dans la série à décor rayonnant, il faut mettre hors de pair un grand plat rond, une petite assiette octogonale, décorée de corbeilles et de lambrequins. On doit citer encore deux beaux plateaux, l'un avec un damier bleu et blanc, une assiette aux armes de Bernard d'Averne, fort rare, et qui porte au centre une scène de toilette en camaïeu bleu, une râpe

à tabac de taille inusitée, un plat aux combats de coqs, exceptionnel par ses armoiries, entre quatre assiettes de la plus grande beauté, décorées de Chinois à vestes noires, et dont la polychromie a une somptuosité et une profondeur tout orientale.

Une série de faïences de Delft, pour être moins nombreuse, n'en est pas moins importante. Les meilleurs *plateelschilders* de la Gilde de Saint-Luc sont représentés là. A côté d'une célèbre soucoupe à fond noir, par Pynacker, voici, d'Agestyn Reygens, une assiette aux armoiries d'Angleterre rehaussée d'or. A côté, c'est une fort curieuse assiette qui porte autour d'une allégorie de la Paix, des portraits dans des médaillons ovales : ceux du prince d'Orange et de sa famille. De Delft encore quelques camaïeus bleus, un plat à barbe, au marli creusé de concavités ovales, une grande plaque, ovale aussi, avec un superbe décor « cachemire ».

Dans cette même vitrine, il faut noter deux vases en porcelaine du Japon, dont les montures, d'un art large et élancé, sont de Caffieri, une riche et très caractéristique soupière de Sèvres, de 1738, par Hussy et Le Guay, et une terre cuite, un élégant Eros, endormi dans ses ailes, qui participe encore du style Louis XVI, en annonçant déjà celui de l'Empire : c'est une œuvre de Chinard, l'artiste lyonnais devant qui posa Mme Récamier.

Les quelques bronzes que M. Doïstau a déposés au Musée seraient tous à signaler. Entre autres, il convient de citer un très beau buste, que l'on croit représenter Joseph Vernet et qui est étonnant de vie et d'esprit; un *Enfant à l'écrevisse* par Sigisbert Adam, le Nancéen qui travailla à Versailles et composa avec son frère les fontaines de la place Stanislas, dans sa ville natale ; enfin une Amphitrite d'Anguier, réduction de la statue du Louvre et un petit buste de Louis XV, par Lemoyne.

A la sculpture encore, voici une œuvre capitale, justement renommée : la statue équestre de Louis XIV, en acier fondu, ciselé et damasquiné d'or, d'après Girardon, d'une exécution à la fois robuste et fine ; elle fit partie des collections de Maximilien Titon, secrétaire du roi et directeur de l'Arsenal.

C'est également en acier que sont exécutées la plupart de ces poignées d'épées dont l'ensemble constitue le plus particulier attrait de cette collection. Toutes ces épées, ou presque toutes, sont des épées de cour, d'apparat. Beaucoup sont ciselées et damasquinées d'or, d'autres sont toutes dorées. En voici une qui porte, sur une poignée où de petits clous sont taillés à facettes, des médaillons en pâte de Wedgwood ; une autre est un présent de la Sublime-Porte à un militaire français, et c'est la firme du sultan, compliquée et gracieuse, qui forme, sur l'un des côtés de la coquille, le motif décoratif. Rien n'est plus plaisant que ces grands bijoux de fer et d'acier, qui n'ont jamais versé de sang, et qui ne furent, au côté des seigneurs qui s'en paraient, qu'un accessoire de toilette, comme ces cannes que M. Doistau a groupées près d'elles. Ce sont de beaux joncs nets, luisants, auxquels le temps a donné une riche patine couleur d'ambre foncé. Elles ont des pommeaux d'or ciselé où l'usure se marque à peine des mains qui les ont tenues. D'autres sont en ivoire, en galuchat, en mosaïque de bois ; leurs poignées offrent de délicats travaux en émail de Genève, ou, sur de la nacre, des incrustations d'or. Certaine contient, dans le tube d'or qui compose la béquille, une ingénieuse petite lorgnette. Elles sont là, couchées l'une à côté de l'autre, comme elles durent l'être dans ce fameux magasin de Lazare Duvaux d'où elles sortirent peut-être; c'est du *Petit Dunkerque*, sans doute aussi, que sortirent certains de ces menus objets, montres d'or ou d'émail, étuis à lorgnons, « boëtes » en travail de Neubourg et dévidoirs de cristal, que M. Doistau a disposés dans une vitrine voisine.

Deux vitrines contiennent des éventails, aux tons vifs ou délicats, aux montures fragiles, vraies dentelles de nacre. L'un réunit sur sa feuille, dans un seul paysage, différents tableaux de Boucher ; l'autre figure une délicieuse scène de théâtre, où des fillettes dansent sous des girandoles; voici, dans une idéale basse-cour, des dindons que narguent des paons. Et que de recherche dans les montures ! Sur l'une d'elles est représentée, sculptée et ajourée, toute la façade d'un palais, au bout d'un parterre d'eau. Au centre d'une autre, il y a un malicieux petit œil-de-bœuf, qui permettait d'épier, derrière l'éventail, sans être vu...

Parmi les plus précieuses des richesses que M. Doistau a bien voulu déposer au Musée des Arts décoratifs, il faut signaler encore les deux portraits en tapisserie que tissa Cozette, de Louis XV et de Marie Leczinska, l'un d'après Vanloo, l'autre d'après Nattier; une esquisse de Fragonard ; une autre de Boucher; une troisième de Wille; les dessins de Lepaon pour les tableaux de batailles qui sont à l'École militaire. Cette rapide et incom-

plète énumération qui ne comprend bien entendu, ni le moyen âge, ni l'Orient dont les trésors ont aussi séduit la curiosité de l'amateur avisé qu'est M. Doistau, permet cependant de se rendre compte du caractère de sa collection et du service éminent qu'il a rendu au Musée en le faisant bénéficier pour un temps d'une des séries les plus importantes et les plus séduisantes qui la composent, celle qui se rapporte à l'art français des XVIIe et XVIIIe siècles.

Jean-Louis VAUDOYER.

DEUX STATUES DE LA CHAPELLE DE RIEUX

Récemment rentrées au Musée de Toulouse

(PLANCHE 19.)

LES deux statues reproduites ci-contre, grâce aux excellentes photographies de M. Lassalle, viennent de faire retour au Musée de Toulouse après une absence de quatre-vingt-deux ans. Elles appartiennent à un ensemble qui ornait encore, il y a un siècle à peine, une chapelle édifiée par Jean Tissendier. Élevé aux fonctions épiscopales par son compatriote Jean XXII, ce cordelier quercinois, dont on ne sait presque rien, fut nommé d'abord au siège de Lodève. Il passa en 1324 à celui de Rieux, qu'il occupa jusqu'en 1348, et c'est pendant cette période de sa vie qu'il fit bâtir à Toulouse, dans les dépendances du monastère des Cordeliers, la chapelle dite de Rieux, dont il célébra lui-même la consécration et où il se fit préparer un tombeau surmonté de son effigie.

Quand le couvent fut devenu propriété nationale à la suite des lois de la République, la chapelle de Rieux constitua un des lots formés par l'administration des domaines. Ce lot fut mis aux enchères en 1803, et c'est alors que la série d'images dans laquelle étaient comprises celles qui nous occupent fut transportée au « Museum du Midi de la République » par les soins du conservateur Lucas.

Malheureusement ce musée provisoire était plutôt un magasin qu'une galerie. On y puisa largement à diverses époques, et c'est ainsi qu'en 1823 la fabrique de l'église Notre-Dame-du-Taur obtint de l'administration municipale, pour orner, de part et d'autre de son portail, des niches qui avaient toujours été vides, les deux statues que nous décrivons. On attachait alors si peu d'importance aux productions de l'art médiéval que des particuliers purent jouir des mêmes avantages : deux *Apôtres*, restitués depuis à nos galeries, se trouvaient chez M. Virebent, architecte; *Jésus* et *la Vierge*, que nous avons fait entrer au Musée de Bayonne, si magnifiquement doté par notre maître Léon Bonnat, chez M. Gesta, peintre-verrier.

L'indifférence pour cet art était d'ailleurs si complète que les anciens catalogues du Musée de Toulouse, fort confus, et ne donnant presque jamais les provenances, ne mentionnent que les morceaux auxquels des attributs constituent un état civil. Bien que nettement qualifié par son stigmate, notre *Saint François* n'y figure pas. Considérés sans doute comme « inutiles aux arts », ainsi qu'il résulte du texte cité plus bas, nos deux personnages semblent n'avoir jamais été exposés et ont dû rester en magasin jusqu'au jour où ils ont quitté le musée à la suite des délibérations suivantes :

19 mai 1823. — « Une lettre de MM. les fabriciens de la paroisse du Taur est mise sous les yeux du bureau. Cette lettre a pour objet d'obtenir gratuitement deux statues de saints pour garnir les deux niches du portail de l'église. Le Bureau, désirant satisfaire la fabrique du Taur au moyen de statues inutiles aux arts et conservées dans les magasins du musée, arrête la formation d'une commission pour faire la désignation de ces deux figures à prendre dans les magasins. »

5 août 1823. — « La commission chargée de choisir les figures à donner à la fabrique du Taur ayant fait son rapport, les conclusions sont adoptées, et la fabrique est autorisée à retirer les deux figures désignées par les commissaires. »

Nous avions toujours eu la plus grande admiration pour les « Saints du Taur » ; tout enfant, leur grandeur et leur air de bonté nous touchaient. Dès longtemps, bien qu'ignorant alors les documents que nous venons de citer et la provenance exacte des deux statues, les nombreuses similitudes qu'elles présentent avec leurs sœurs de nos galeries nous avaient fait bien souvent penser à une origine com-

mune. Malheureusement placés à l'ouest, dans des enfeux peu profonds, exposés à la pluie et aux pierres des polissons du quartier, les saints s'effritaient, depuis quelque temps, de façon inquiétante.

Nos amis, qui désiraient les garantir comme nous, ne trouvaient aucun moyen de les sauvegarder, et nous avions perdu tout espoir de modifier cet état de choses, lorsqu'un hasard heureux changea la face de la question. Chargé de la rédaction du nouveau catalogue du musée et tenu par cela même à de nombreuses recherches dans des registres et des dossiers, nous rencontrâmes un jour les pièces citées plus haut. Ces pièces donnaient à la municipalité le droit d'intervenir, les objets contenus dans les musées étant inaliénables et pouvant toujours être revendiqués. Elle voulut bien prendre en main les intérêts de nos galeries, et son action, secondée par une bonne volonté générale, nous permit de reconquérir nos deux personnages, qui réintégrèrent le cloître en janvier 1906. Deux fidèles copies de même dimension, exécutées dans les ateliers de notre ami M. Moulins, les remplacèrent.

Nos deux figures sont, comme toutes les sculptures qui composent la suite de Rieux, en pierre calcaire de Belbèze et mesurent l'une 1^{m},82, l'autre 1^{m},86 de hauteur. Le visage de chacune d'elles, presque plus large que long, avec un front vaste, des yeux saillants aux paupières inférieures convexes et des oreilles très écartées, est modelé par grands plans simples et heurtés. Il se détache sur une nimbe de 0^{m},44 de diamètre orné de stries rayonnantes très serrées entourées d'un grènetis concave ceint d'un double filet gravé, et est encadré d'une chevelure et d'une barbe absolument symétriques par rapport à son axe longitudinal.

Le mouvement général assez maniéré, surtout dans l'apôtre, est accentué par des étoffes d'un dessin étonnamment souple ; les accessoires sont d'une précision et d'un goût parfaits ; les pieds nerveux, vivants, chaussés de sandales à semelles pointues, posent sur un socle qui figure des nuages.

Debout sur la jambe gauche, le genou droit en avant, l'apôtre, dont aucun attribut ne nous révèle le nom, a la tête très tournée et penchée à gauche. Ses cheveux plantureux et tordus sont divisés par une raie. Vigoureux comme une crinière de lion, ils rejoignent la barbe touffue dont les volutes se font pendant. Le manteau, retenu sur la poitrine par une lanière sans fin que tend l'index de la seule main restée entière, couvre à peine l'épaule droite et s'enroule autour du corps pour retomber, du bras gauche qu'il enveloppe, en tuyaux d'orgues étagés. Il indique le mouvement des jambes en mêlant ses plis courbes et profonds à ceux de la tunique, dont le haut est presque lisse et les manches retroussées. Le bras droit s'infléchit très légèrement et serre contre le flanc un gros manuscrit fermé dont les ais sont ferrés de roses quinte-feuilles ; la main gauche, brisée près de la naissance du pouce, était ouverte et levée en signe d'enseignement.

Saint François d'Assise, le corps complètement de face, porte sur les deux jambes. Son visage souffrant, légèrement tourné et assez penché à gauche, est surmonté d'une couronne de boucles en spirales plus épaisses sur les tempes et terminé par une barbe dont les mèches s'enroulent de la même manière. Ses deux mains sont perdues. La droite devait tomber, ouverte et stigmatisée, dans l'attitude de la prière, la gauche portait un objet, livre ou reliquaire, relié à la poitrine par un tenon dont l'amorce existe encore. La robe, cachée en partie par le bas du capuchon, bouillonne à la taille et forme, à partir de la ceinture, des plis verticaux qui s'épandent sur le socle et ne laissent voir que les extrémités des pieds, dont les orteils sont brisés.

Ces figures, autrefois « peintes au naturel », avaient été, à une époque indéterminée, — probablement lors de leur installation dans les niches du Taur, — revêtues d'une couche de gris à l'huile. Pulvérulent dans certains endroits, assez adhérent dans d'autres, cet enduit laissait transparaître les traces de l'ancienne couleur. Nous nous sommes décidé à faire opérer un grattage prudent et avons eu la joie de voir revivre, trop partiellement, hélas ! la polychromie de l'*Apôtre* et presque complètement celle du *Saint François*. Cette peinture, qui rappelle l'aquarelle, a imprégné la pierre sans l'empâter. Le visage, la partie de poitrine stigmatisée, les pieds sont de couleur chair ; les joues à peine rosées, les sourcils indiqués par un mince trait brun et la barbe brun rouge. Blanche à doublure vermillon, une étoffe légère à plis enroulés pend sur le flanc du saint, et cette couleur, indécise et fraîche, dont la fragilité survit à tant d'années, nous fait déplorer une fois de plus la démolition de la petite chapelle qui renfermait toutes ces merveilles et qui était encore intacte en l'année 1803.

Henri Rachou.

MUSÉES DE PARIS ET DE PROVINCE

Notes et Informations

MUSÉE DU LOUVRE ✦ ✦ ✦ ✦ ✦ ✦ ✦ ✦

Dans sa dernière séance, le Conseil des Musées a voté, sur la proposition de M. Leprieur, conservateur du département des peintures, l'acquisition de l'admirable portrait désigné et célèbre depuis l'Exposition des Primitifs français sous le nom de l'*Homme au verre de vin*. Nous reviendrons dès la prochaine fois sur cet enrichissement si considérable de nos collections de peinture du XVe siècle.

✦ ✦ ✦ Les séries de sculptures du moyen âge français viennent de s'enrichir d'un important et rare morceau de sculpture monumentale de la fin du XIIIe siècle. Il s'agit du *buste d'une statue d'évêque* en pierre peinte et légèrement plus grande que nature. Sans que l'on puisse malheureusement en déterminer la provenance exacte, on a l'impression que ce fragment appartenait probablement à une grande figure décorative placée au trumeau ou aux piédroits d'un portail. La tête n'a certes pas un caractère aussi puissant que dans les figures épiscopales du porche sud de Chartres. Mais, modelée par grands plans, les cheveux traités par masses régulières, elle paraît encore se rattacher à la grande école du XIIIe siècle, bien que certaines recherches d'expression, certaines nuances d'individualité dans la physionomie se ressentent déjà de l'art du début du XIVe siècle, de celui qui apparaît notamment aux figures accompagnant le *Bertrand de Goth* du portail de Bordeaux. P. V.

✦ ✦ ✦ **La Flore de Carpeaux prêtée au Louvre.** — On se rappelle, parmi les pièces importantes qui passèrent à la vente Crosnier, le marbre de Carpeaux, presque inconnu jusque-là, qui représentait une Flore accroupie et rieuse et était revenu peu de temps auparavant d'Angleterre. Carpeaux avait exécuté pour un amateur, lors de son séjour à Londres en 1873, ce très beau morceau, où il avait mêlé le thème de sa Jeune fille à la coquille de 1864 à celui de la Flore des Tuileries, où s'était affirmé son talent en pleine maturité; ce morceau incomparable de souplesse et de naturalisme vivant aurait complété à merveille la série des œuvres du maître réunies dans notre grand musée national, et l'on avait été unanime à en souhaiter l'acquisition.

La formidable poussée des enchères amenée par les circonstances de la vente, au moins autant que par la valeur propre des objets, empêcha seule la réalisation de ce vœu. Or, voici que l'heureux acquéreur de la *Flore*, M. Gulbenkian, propose au musée d'hospitaliser ce chef-d'œuvre pour une durée d'au moins deux années. Cette proposition si libérale a été acceptée avec empressement, et la statue figure depuis quelques jours dans la salle Carpeaux, à sa place légitime.

✦ ✦ ✦ **Peintures japonaises.** — M. Marcel Bing s'est souvenu de son trop court passage comme volontaire au Musée du Louvre et n'a pas voulu que la collection de son père fût dispersée, sans laisser un souvenir qui pût perpétuer son nom parmi les collections au développement desquelles il s'était passionnément intéressé. C'est ainsi que le Louvre vient de s'enrichir de deux précieuses peintures japonaises qui viendront heureusement compléter la série si intéressante qui, à l'heure actuelle, n'a son égale dans aucun musée d'Europe.

C'est d'abord un charmant paravent à deux feuilles, où l'artiste a voulu représenter un tableau d'intérieur tel que bien souvent il pût en enclore et limiter lui-même. Sur une table, un vase contient une splendide gerbe de feuilles, une caille rappelle dans la cage où elle est emprisonnée, un chat ronronnant guette deux souris qui furettent; à la cloison est suspendu un kakemono de l'école de Kano. La scène est charmante dans sa familière intimité, et toutes choses y sont exécutées avec une légèreté et un esprit rares.

D'un plus grand caractère, d'effet puissant et de magistrale exécution est le kakemono de l'École de Moronobou, sinon du maître même, où se trouve représentée une femme d'aristocratie vêtue d'une splendide robe sombre à grandes fleurs largement gouachée, éminemment représentative de l'art de l'Oukioyé, à l'époque du XVIIe siècle, où Moronobou allait fonder la grande école des estampeurs.

Le don de M. Marcel Bing doit être accueilli avec reconnaissance. Gaston Migeon.

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS * * *

En dehors de ceux que nous avons signalés la dernière fois, le Musée des Arts décoratifs vient encore de recevoir en dépôt certains ensembles ou certaines pièces qu'il faut mentionner ici.

M. Follot nous expose l'ensemble si curieux de la collection de *mouchettes* qu'il a réunie. Ce petit instrument, dont l'usage est aujourd'hui abandonné, est représenté dans la collection de M. Follot par les meilleures pièces qui sortirent des mains des orfèvres et des ciseleurs du xviie, du xviiie et du xixe siècle. En voici en argent, Louis XIII et Louis XVI, d'autres en cuivre, plus pompeuses et chargées d'ornements, qui sont de style Louis XIV. Les plus récentes datent de Charles X ; leurs plateaux portent sur de la tôle émaillée des scènes où l'on voit par exemple des Polonais bivouaquant, ou de jeunes enfants qui s'ébattent. Cet ensemble est des plus curieux.

M. Pierpont Morgan nous permet d'admirer une Vierge assise en ivoire du xive siècle, ouvrage capital et d'un très beau sentiment.

M. Fitzhenry, enfin, qui porte au Musée des Arts décoratifs une précieuse et infatigable sympathie, a déposé dans les séries de céramique une merveilleuse soupière de Saint-Cloud à décor polychrome, et deux cabarets de Mennecy décorés l'un d'oiseaux, l'autre de fleurs, et qui sont parmi les meilleurs spécimens de cette fabrication.

Enfin M. Doistau a prêté au musée le très important ensemble dont on a lu la description d'autre part.

MUSÉE DE VERSAILLES ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣

Deux intéressants dessins du xviiie siècle viennent d'être acquis par le Musée de Versailles. Le musée possède peu de dessins de cette époque; mais c'est une collection choisie de documents rares, parmi lesquels les nouveaux venus feront très bonne figure.

Ils se rattachent l'un et l'autre à l'époque de la reine Marie-Antoinette. Le premier est un dessin à l'aquarelle d'Hubert Robert, représentant un coin du rocher du bosquet des Bains d'Apollon, dans les jardins de Versailles. Deux femmes descendent un escalier à droite du rocher. Le groupe des chevaux du Soleil, par Gilles Guérin, figure dans le bas du dessin.

Ce morceau, qui se compose fort bien, n'est cependant que la moitié de droite d'un dessin complet de Robert, représentant l'ensemble du rocher construit en 1778, au milieu du nouveau bosquet anglo-chinois introduit, par le goût de la jeune reine, dans le plan rectiligne du parc de Versailles.

L'autre moitié figure depuis quarante-cinq ans dans une salle du musée; on y voit la grotte, le second groupe des chevaux du Soleil et les belles figures de Girardon et de Regnaudin, qui forment la fameuse composition sculpturale d'Apollon servi par les Nymphes, exécutée à l'origine pour la grotte de Téthys. Les deux fragments, aujourd'hui réunis, s'adaptent très exactement l'un à l'autre.

Celui qui vient d'être acquis porte sur un rocher les initiales du nom du peintre. On doit de vifs remerciements à M. Henri Lemonnier, qui le tenait de famille, pour avoir consenti à se dessaisir de ce précieux morceau, en faveur des collections de l'État. Elles lui doivent de posséder aujourd'hui un des plus importants dessins d'Hubert Robert.

Ce dessin paraît avoir été le premier projet d'arrangement du rocher et des groupes, présenté à la reine Marie-Antoinette, qui s'intéressait personnellement à la transformation du bosquet des Bains d'Apollon. La seconde acquisition porte également sur un projet présenté à la Reine. Le dessin a dans l'encadrement inférieur, au-dessous de l'écusson de France, l'inscription : *Buanderie de la Reine à Versailles, en 1780*. L'édifice qu'il représente, suivant une coupe d'architecture, a un rez-de-chaussée à colonnes et cinq étages superposés, réunis par une sorte de monte-charge central. Il est rempli d'une quantité d'ouvriers et d'ouvrières occupés aux travaux du blanchissage. Parmi les groupes charmants qui animent le rez-de-chaussée, deux dames se promènent, accompagnées par un architecte qui semble leur présenter un plan déroulé.

Où était cette « buanderie de la Reine » à Versailles ? Probablement dans les dépendances de son domaine du Petit-Trianon. L'érudition locale en déterminera sans doute l'emplacement. Même s'il ne s'agit que d'un projet non réalisé, le dessin garde un intérêt documentaire assez sérieux, par les diverses scènes familières qu'il a su grouper ; il y faut peut-être voir la main du dessinateur Chatelet, le futur juré du Tribunal révolutionnaire, assez souvent employé, sous Louis XVI, pour les travaux des bâtiments de la Reine.

P. de Nolhac.

A PROPOS DU THÉATRE ANTIQUE D'ORANGE

(Planche 20.)

Dans la petite ville ensoleillée d'Orange, illustre par son passé gallo-romain et plus glorieuse que pas une cité par les héroïques légendes de chevalerie dont l'a dotée la poésie du moyen âge, deux superbes monuments de l'époque romaine — un arc de triomphe et un théâtre — sont restés debout. Si ce théâtre ne demeure pas tout entier, l'essentiel nous en apparaît à tel point robuste et grandiose, hautain et supérieur au temps en sa dévastation même, que le rêve de l'antiquité l'habite toujours en l'emplissant d'un mirage éternel. La destructive nature, infatigable à tout ruiner, afin de tout renouveler, semble avoir usé ses forces contre sa masse inviolable. En vain les végétations ont attaqué les joints de ses pierres; la vieillesse de l'édifice s'est victorieusement parée de ce qui devait l'abattre. Un effroyable incendie que les hommes ont oublié, mais dont les murs se souviennent, a pu calciner ou vitrifier des matériaux sans produire l'ébranlement total. Les gradins, adossés au penchant de la colline, se sont effondrés; leur distribution laisse sur le sol des traces nettes à ne s'y pas méprendre. Ce qui survit, ce qui domine tout, ce qui communique sa vie même aux décombres, c'est l'étonnante scène, avec la muraille immense, haute de trente-sept mètres et longue extérieurement de cent quatre, au centre de laquelle elle règne, dépouillée de ses ordres et de ses ornements et, cependant, d'un prodigieux effet monumental. Deux bâtiments, avancés en retour d'équerre, la flanquent et l'encadrent, où s'abritaient les machines, où se préparaient les comédiens, où s'organisaient les spectacles. De commodes escaliers reliaient les étages; aux abords des salles s'allongeaient des couloirs d'accès. Ce théâtre, élevé, sans doute, vers le second siècle de notre ère, en l'honneur des poètes et pour l'intellectuel plaisir de milliers de spectateurs, a gardé sa sonorité merveilleuse. Toute voix y vibre comme un tuyau d'orgue. Un vers qu'on y fait entendre s'y rythme dans l'air comme le vol d'un grand oiseau.

Du sommet du coteau, la vue embrasse la cité dormante, l'hémicycle énorme, l'arc de triomphe plus lointain, le paysage rafraîchi d'eaux vives. Ici, des prairies et des cultures; là, le Rhône nourricier; à l'horizon, de poudreuses collines; au plus reculé, le mont Ventoux, couronné de vapeurs. Mais, quoi qu'on en ait, le colossal théâtre attire le regard, absorbe l'attention comme un gouffre. Nul moyen de se défendre d'un mirage de résurrection qui se passe fort bien de l'office des restaurateurs. Les gradins des précinctions ont reparu; la multitude s'amasse et grouille dans l'enceinte inondée de rayons que ne brise plus le *velarium*. Puis, soudain, par la grâce du rêve, on a la sensation de la scène ranimée. Devant nous s'évoquent les grandes fables grecques, auxquelles l'implacable fatalité préside. Longuement, nous voyons agir et s'endolorir les hommes, offerts en proie à la destinée. Des jours antiques à nos jours, l'immémoriale chaîne des espérances, des déceptions et des douleurs s'est déroulée toujours pareille en sa trompeuse diversité. Les langues varient, les costumes changent, les architectures se transposent, les peuples se succèdent : la soif de joie ne se peut apaiser en la race humaine et les fontaines, où il nous est donné de nous désaltérer, sont le plus souvent des sources amères.

Ah! certes, on comprend qu'un édifice comme le théâtre antique d'Orange, absolument unique en sa sorte, tout plein de la magie des incantations et du prestige des souvenirs, si miraculeusement préservé des suprêmes atteintes de la civilisation et des éléments, nous soit d'un prix extrême! Ni l'Italie, ni la Grèce, ni l'Asie Mineure ne sauraient lui opposer un autre théâtre de telle conservation et de telle beauté. Au déclin du xv[e] siècle, Giuliano da San-Gallo l'a visité, puisqu'il est venu à Orange, — comme en fait foi son dessin de l'Arc de triomphe dans son recueil de la bibliothèque Barberini, à Rome, — et peut-être l'a-t-il dessiné aussi. En ce temps-là, toute une population sordide, qui le tenait depuis le haut moyen âge, l'obstruait de ses taudis et rongeait ses murs et ses voûtes. Plus tard, Louis XIV nomma le mur de façade « la plus belle muraille de son royaume », sans y attacher, d'ailleurs, un autre intérêt. Il faut arriver, enfin, jusqu'en 1825, pour voir entre-

ment par ses vers. Le poète moderne a besoin d'une représentation matérielle de la nature en laquelle et selon laquelle agissent ses héros. De là deux modes entièrement différents, aussi marqués dans la conception des drames que dans leur aspect extérieur. Comparez les drames d'Eschyle et de Sophocle aux drames de Shakespeare et de Wagner. Il est sensible que les principes, les données de développement, les causes et les effets sont foncièrement dissemblables des uns aux autres et qu'ils appellent des moyens de particularisation sans analogie. On peut, certes, tirer des conceptions dramatiques des anciens de nombreuses et fortes leçons; mais le caractère des recherches et les nécessités de l'adaptation scénique, de la présentation des faits, de tout ce qui est le propre de la mise en scène, ont trop changé pour qu'il soit possible de revenir aux dispositifs gréco-romains. Personne n'a mieux établi ces vérités que Richard Wagner, génie si judicieusement audacieux et qui a si profondément réfléchi touchant les conditions, les visées et les ressources d'interprétation de la dramaturgie hellénique par rapport aux convenances d'un nouveau monde et d'un art nouveau. Et ceci m'amène à parler du théâtre de Bayreuth, arbitrairement invoqué à propos d'Orange.

Lorsque le maître allemand se fixa dans la petite ville franconienne où allait s'épanouir sa gloire, il était obsédé d'un idéal dramatique parfaitement défini, inspiré des éléments nationaux du Nord, sur une base de traditions classiques hardiment transformées. Il avait beaucoup appris des antiques et ne s'en cachait pas, mais il avait déduit de leurs chefs-d'œuvre de grands conseils de généralisation et non des préceptes de formalisme. Par leurs idées et leurs particularités de tout ordre, ses œuvres se voulaient intimement germaniques; par leur structure, elles se voulaient simples; par leurs principes, elles tendaient à répandre un enseignement humain universel. Sa conception d'une épopée lyrique, dramatique et populaire, énergiquement ramenée vers la nature, ne pouvait se subordonner aux vieux moyens. Dès longtemps lui était apparue la nécessité de construire un théâtre modèle, conforme à ses vues novatrices, et il s'en était ouvert à ses amis en ces termes : « J'avais cherché à exprimer théoriquement ce que l'antagonisme de mes tendances et des conditions ordinaires de nos théâtres ne me permettait pas de montrer par l'exécution immédiate d'une œuvre d'art avec une clarté décisive. En conséquence, il me sembla bon de traiter un large ensemble, uniquement selon les exigences du sujet, et d'un complet désintéressement. J'avais le sentiment que cette série de drames pourrait fort bien se produire, et c'était assez pour calmer les souffrances cruelles endurées jusque-là et pour m'abandonner sans réserve à mes véritables inspirations. »

En de telles dispositions fut écrite la célèbre tétralogie de l'*Anneau du Niebelung*. En de telles dispositions fut construit le théâtre de Bayreuth. Il y fallut bien autre chose que les habituels agréments des salles connues et, aussi, que les aménagements en plein air du théâtre primordial. Je n'ai pas à décrire, en cette Revue, l'ordonnance de l'amphithéâtre clos et couvert, la constitution du lieu de l'orchestre en contre-bas et dissimulé, tout le détail de l'ample scène et de ses dépendances, où rien, assurément, ne procède de l'antiquité. Constatons, seulement, qu'à une pareille scène on devait, à tout prix, assurer de l'espace et de la profondeur, les truchements les plus perfectionnés de l'optique et de l'acoustique, la possibilité de recevoir de très variés décors, plantés de toute manière, éclairés à commandement de lumières et de reflets changeants, la facilité d'émettre des jets de vapeur montant sous le cintre comme de grands nuages sous le libre ciel, — en un mot tout ce qui contribue à susciter l'illusion en même temps que se développent, par d'autres moyens concordants, les prestiges féeriques des sonorités. Un édifice, créé selon ces préoccupations de la base au faîte, non fastueux, non débordant d'orgueil extérieur, mais répondant à des sollicitations aussi complexes, donnerait seul des gages au progrès en favorisant des réalisations plus émancipées et plus franches. On y interpréterait à volonté, dans les conjonctures d'art les plus hautes, les puissants drames de Gluck, de Mozart, de Beethoven et de Weber et les drames les plus hardiment neufs. Aussi bien on y pourrait jouer des chefs-d'œuvre sans musique. Pour tout dire, l'art théâtral prendrait, naturellement, sur une scène de tant de ressources, son objectivité supérieure, son caractère populaire essentiellement moderne et sa portée infinie.

Voilà les considérations théoriques et pratiques d'où est sorti le théâtre de Bayreuth, et l'on n'a nulle peine à concevoir qu'il soit devenu aux mains de Wagner un merveilleux instrument de rénovation musicale. Mieux encore, c'est une source de fécondes

méditations pour tous ceux que tourmente la pensée du théâtre héroïque et de son avenir.

Peut-on attendre des résultats analogues à aucun degré du théâtre gallo-romain d'Orange, remis en état, sauvé de ses brèches et livré aux tentatives? Évidemment non. Ce monument satisfaisait sans doute avec surabondance aux exigences du programme antique, mais, encore une fois, ce programme n'est plus et ne saurait plus être le nôtre. Sans s'arrêter à l'observation, d'ailleurs bien rationnelle, qu'un Bayreuth suppose, d'abord, un Wagner, nous sommes en droit de nous demander ce qu'on pourra faire à l'ombre de la gigantesque muraille orangeaise? Il sera parfois intéressant, de toute évidence, d'y restituer les plus admirables tragédies grecques. Toutefois, même à cet égard, qu'on ne prenne pas le change sur l'esprit très conjectural et médiocrement scientifique de ces restitutions.

Ce que nous savons relativement au jeu des acteurs de l'antiquité n'est presque rien auprès de ce qu'il n'est plus en nous de retrouver. Comment les Anciens comprenaient-ils la décoration volante? De quelle façon se réglait la mise en scène proprement dite? Quels artifices comportait la déclamation? En quelle mesure le chant s'y mêlait-il? Qu'était, positivement, la musique scénique? Autant d'obscurités que n'éclaircissent ni les textes, ni les monuments figurés. On coupera court aux difficultés en suivant nos us et coutumes. Mais que deviendra, dans ces conditions, la portée prétendue de ces représentations? De plus, quand on aura épuisé le répertoire hellénique et fait un certain nombre d'emprunts à l'œuvre refroidi de nos classiques, à quel choix s'enhardira-t-on? J'ose imaginer qu'on aura scrupule à monter, sur une scène gallo-romaine, en dehors de toutes les conditions normales de l'art moderne, un *Hamlet*, des *Burgraves* ou des comédies telles que *Tartufe*, l'*École des femmes* et le *Bourgeois gentilhomme*, dont les Antiques n'ont même pu pressentir le caractère, sans compter qu'il ne saurait être question des œuvres musicales que par exception.

Je n'affirme pas qu'il n'arrivera jamais à des poètes d'écrire des œuvres spéciales, d'une grandeur simplifiée et décorative, conçues par grands plans, faites pour être entendues en plein air, à la fin d'un beau jour. Cependant, sous ce rapport encore, il est difficile d'espérer beaucoup. Les sujets susceptibles d'être traités de la sorte sont rares, et leur moindre défaut est de ne convenir guère qu'aux auteurs de génie et de ne se relier qu'indirectement au mouvement esthétique, indépendant des ouvrages de circonstance. Les trois quarts du temps nous n'aurons à écouter que des combinaisons de rhétorique, — des cantates en prose ou en vers.

En fin de compte, l'important est de bien raisonner le cas du Théâtre d'Orange et de restreindre les points de vue, au lieu de les élargir avec une vaine complaisance. Si l'on croit, sérieusement, pouvoir provoquer par les représentations projetées, des évolutions et des rajeunissements dramatiques appuyés sur les formes des Grecs et des Romains, on se dupe grossièrement. Si l'on s'imagine fonder, au bord du Rhône, dans l'enceinte plus de seize fois séculaire, un autre Bayreuth ou un contre-Bayreuth, l'erreur n'est pas moins forte. Orange est une ville chère aux archéologues; les fêtes données en son théâtre légendaire sont d'agréables buts proposés aux déplacements des touristes. Il ne faut pas aller plus loin. Rien au monde ne saurait faire jaillir de ces réjouissances condamnées à rester artificielles une idée directrice aux applications utilement généralisables. En cet état de choses, reconnu de tout homme sérieux, la plus élémentaire sagesse défend d'ajouter une pierre au monument illustre et unique. Nous faisons des vœux ardents pour que l'autorité centrale se refuse à s'associer à un dilettantisme stérile, coûteux, dangereux peut-être en sa stérilité. Si la commission des Monuments historiques ne le voit pas, elle se trompera une fois de plus; mais d'autres jugeront mieux de l'illogisme où sa fantaisie semble vouloir se complaire. Loin de nous, ici, un doute quelconque sur l'érudition et le talent de nos architectes. Mais le Théâtre d'Orange n'a nul besoin qu'ils ferment ses brèches pour accomplir ses destinées de souvenir et non d'avenir, et trop d'autres édifices nationaux réclament d'urgents secours. C'est à cela qu'il faut penser.

L. de Fourcaud.

✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣

MONUMENTS DE FRANCE

Documents et Nouvelles

✢ ✢ ✢ **Monuments historiques et édifices diocésains.** — Une des conséquences de la loi de séparation a été de faire rattacher à l'administration des Beaux-Arts, sous la dénomination de *Bureau des édifices cultuels*, les anciens services des édifices paroissiaux et diocésains qui ressortissaient autrefois de la Direction des Cultes. Un arrêté en date du 17 avril 1906 a établi la centralisation des affaires mixtes intéressant ce bureau et celui des monuments historiques; un autre arrêté du 22 avril a transformé en comité des édifices cultuels et en inspecteurs et architectes desdits édifices, l'ancien comité, les inspecteurs et les architectes des édifices diocésains; mais, en indiquant que le comité provisoire sera présidé par le sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts et comprendra le chef du bureau des Monuments historiques, cet arrêté semble prévoir une fusion des deux services parallèles entre lesquels l'unité de vues et de direction, la mise en commun des ressources et des lumières, le même régime et les mêmes méthodes paraissent infiniment souhaitables dans l'intérêt même de nos monuments, qu'ils soient cathédrales, églises de village ou châteaux historiques.

✢ ✢ ✢ **Fouilles au château de Blois.** — Il est peu de monuments plus visités et plus connus que le château de Blois, et il est assez étrange d'avoir à y signaler de l'inédit. On sait cependant que, s'ils laissèrent subsister les grands ensembles élevés sous Louis XII et sous François Ier, les projets à demi réalisés de Marie de Médicis et de Gaston d'Orléans firent disparaître quantité de bâtiments accessoires, dont quelques-uns, situés sur les terrasses qui se dressaient au-dessus des fossés, n'étaient peut-être pas sans intérêt. Il ne s'agit pas, bien entendu, de démolir l'œuvre de François Mansard, architecte de Gaston, pour retrouver des substructions du XVIe siècle. Ce serait là rêves d'archéologues en délire. Mais, dans le remblai de la terrasse qui domine la vieille église Saint-Laumer, dans des pentes gazonnées qui viennent rejoindre la cour du château, au pied de la vieille tour gothique dans laquelle la légende place le lieu des observations astrologiques de Ruggieri et de Catherine de Médicis, des fouilles discrètes entamées sur l'initiative de la Société des Sciences et Lettres du Loir-et-Cher, ont remis au jour non seulement quelques parties des substructions du vieux mur d'enceinte que l'on y cherchait, mais des pans de murs entiers d'un bâtiment qui paraît remonter au début du XVIe siècle, avec des portes et des fenêtres moulurées, une grande cheminée, l'amorce même d'un escalier dont la disposition par rampes droites est des plus intéressantes; car, si l'on en croit le style des fragments environnants, ce serait l'une des premières fois que ce système se serait substitué à l'ancienne vis gothique.

Les travaux sont en cours; encore une fois, ils ne gênent en rien les grands aspects du château, ni son pittoresque, et il est à souhaiter qu'ils se poursuivent. On peut espérer, s'appuyant sur la comparaison avec les anciens plans de Du Cerceau, arriver à déterminer la place exacte et la fonction de cette construction importante du temps de Louis XII qui vient de nous être révélée. P. V.

✢ ✢ ✢ **Expositions.** — Après l'exposition qui a duré quelques jours, pendant les dernières semaines, à la galerie Mazarine de la Bibliothèque nationale, de manuscrits et de souvenirs cornéliens, voici qu'une autre exposition va s'ouvrir à Rouen, consacrée également à célébrer le troisième centenaire de Pierre Corneille. Elle aura lieu au palais des Consuls et durera du 1er au 20 juin.

✢ ✢ ✢ Le 11 mai dernier a été ouverte, à l'École des Beaux-Arts, l'exposition des œuvres de Fantin-Latour, dont M. Léonce Bénédite, qui l'a organisée avec tant de persévérance et de bonheur, présente d'autre part à nos lecteurs une des pièces capitales dont la possession est assurée pour l'avenir à nos collections nationales.

✢ ✢ ✢ Le 12 mai, M. le Président de la République visitait, à la Bibliothèque Nationale, l'exposition d'œuvres d'art du XVIIIe siècle sur laquelle nous reviendrons dans notre prochain numéro.

✢ ✢ ✢ Rappelons enfin que, presque en même temps que ces deux dernières, s'ouvrait, dans le cadre charmant de Bagatelle, une exposition rétrospective, qui, en groupant les œuvres des fondateurs de la *Société nationale*, des Puvis de Chavannes, des Cazin, des Ribot et des Lépine, etc., atteint aux proportions d'une véritable manifestation historique.

6962-06. — CORBEIL. Imp. ÉD. CRÉTÉ.

Le Gérant : H. LAURENS.



Cliché Févrot.

Théâtre romain d'Orange. — Vue extérieure.



Cliché Févrot.

Théâtre romain d'Orange. — Vue intérieure.

femme assise dans un parc, en qui l'on croit voir Louise Ulrique, reine de Prusse, mère de Gustave III, remportera tous les suffrages; c'est l'image idéale de la grande dame du temps, riant à sa vie de plaisirs et d'hommages, et courbant les têtes au joug caressant de sa main blanche; peut-être faut-il préférer les trois médaillons où l'artiste s'est représenté entre sa fille et son fils. La jeune femme tenant une couronne de fleurs, de Dumont, respire toutes les voluptés, toutes les audacieuses coquetteries du siècle finissant; la femme de face décolletée (numéro 465 du catalogue) est un Vestier du meilleur cru; Mosnier a ramassé tout son talent dans la dame en chapeau, assise et tenant un livre. Quant à Guérin, sa mâle vigueur a modelé par grands plans la belle réplique du *Kléber* du Louvre; une sensualité avivée d'exotisme émane de sa jeune femme en marmotte rouge, aux yeux brillants. Lié Périn (1753-1817) est exquis de grâce naturelle dans le portrait de Mme Lescot, en chaste fichu blanc. La simplicité, le sérieux de la génération révolutionnaire n'ont jamais été mieux traduits que dans l'officier du génie tenant son sabre sous le bras, d'un anonyme (n° 515), ou la femme brune assise, évocation profonde de l'âme bourgeoise, par le Lyonnais Berjon (1753-1843); ses violences et ses folies que dans la *Tricoteuse* de Puyol de Garan. Mlle Capet (1761-1818) montre la même sobriété virile dans ses portraits de Vincent et de sa femme, illustre sous le nom de Mme Guyard.

Mais voici venir les chantres futurs de l'épopée impériale, rivaux de faveur, de gloire et de talent : Augustin (1759-1832) et son cadet Isabey (1767-1855) que sa longévité relie presque à notre temps. Ils se partagent fraternellement la vitrine centrale, avec un ensemble d'œuvres, d'esquisses, de préparations d'un intérêt capital pour l'appréciation de leur talent et l'étude de leurs procédés. Leurs chefs-d'œuvre semblent bien ici, pour Augustin, l'esquisse ovale de Caroline de Naples, à demi couchée, et le *Vivant Denon*, extraordinaire de fini méticuleux; pour Isabey, la *Lætitia Bonaparte* en chapeau à plumes et costume de ville, et les quatre enfants de Murat déjeunant sur l'herbe, pleins de grâce et de vivacité naturelles. L'école ne se maintient pas à ces hauteurs, malgré Bourgeois, émule d'Augustin, dont la tête de jeune fille en profil est d'une pureté de sentiment exquise, malgré les élèves d'Isabey : Aubry, Hollier, Jacques; malgré Saint et Duchesne de Gisors. Les deux derniers ont ici, Saint, une *Joséphine* en profil, d'une aménité charmante, l'autre un robuste *Corvisart*. Enfin, le grand nom de Prudhon est au bas d'un portrait buste, délicieux de malice tendre, de Mlle Mayer, entre deux petites figures allégoriques en grisaille. Un oublié, Fontallard, dans une jeune femme de face, en buste, montre des scrupules de modelé et une harmonie clairette qui font penser aux premiers portraits d'Ingres.

Ainsi la miniature reflète fidèlement dans son microcosme l'évolution de la grande peinture; la mollesse efféminée y fait place au civisme austère, le raffinement mignard de l'exécution à une précision documentaire. Mais sa nature propre, bien loin de l'incliner vers la sécheresse, semble l'en avoir préservée, en dépit de son format exigu, les matières qu'elle recouvre, vélin ou ivoire, lui imposant une touche large, une pâte abondante et grasse; on le voit bien aux préparations attendant encore leur glacis, qui se rencontrent à l'Exposition. Notre école a heureusement tiré parti de ces conditions, et presque toujours su faire grand dans le petit. Une mode seule appelle des réserves, celle qu'Isabey mit en crédit, des médaillons où les « beautés » du premier Empire et de la Restauration s'ennuageaient d'écharpes flottantes, se nimbaient de gazes vaporeuses; il en résulte une sorte de poncif assez fastidieux, surtout lorsque des formes trop incorrectes ou trop massives prétendent usurper de la sorte la transparence fluide des déesses.

Le Dijonnais Hoin (1750-1817), avec sa charmante « jeune fille aux roses », fait la transition de la miniature à la gouache; celle-ci, appliquée à des sujets d'intérieur, à des scènes de genre et de paysage, forme un petit domaine, où plus d'un artiste de ce temps excella; après Baudouin, ce gendre de Boucher que la volupté consuma, et dont les compositions sont tout enfiévrées d'érotisme, d'autres y essayèrent des talents plus mesurés : Lavreince, Debucourt, Taunay, Mallet, Moreau l'aîné. Le premier y déploie ses élégances un peu compassées, le second sa jolie virtuosité parodique; Taunay est spirituel et heurté, Mallet licencieux et froid; les paysages composés, à figures, de Moreau ont beaucoup de ragoût, mais ne valent pas ses sites à l'huile, dont la sincérité sans apprêt annonce le retour à la nature de notre

école de 1830. La plupart de ces artistes sont représentés à la Bibliothèque nationale, le premier seul à son plein avantage.

La gravure en couleurs française, avec la diversité infinie de ses pratiques: imitations de crayon, de lavis, de sépia, estampes en couleurs obtenues par planches repérées, ou traitées par le procédé de la poupée, fait aux murs de la Bibliothèque nationale un bariolage amusant et léger, où l'impression mécanique n'enlève qu'imperceptiblement de leur accent et de leur verve aux jolis ouvrages qu'elle reproduit. Parmi les bons ouvriers qui y défilent, voici d'abord François (1717-1769), avec une manière de crayon d'après Watteau et une manière de lavis d'après Boucher, d'un rendu surprenant; puis ce sont ses continuateurs, les Demarteau, Gilles et Gilles-Antoine, et leurs fac-similés en sanguine, ou même en couleurs; c'est Le Blon (1670-1741) le véritable inventeur de la gravure en couleurs par planches repérées, dont le *Louis XV* en buste a la largeur et l'étoffe d'un tableau à l'huile; la tribu des Dagoty vient à sa suite, plus intéressante par ses recherches que par ses réussites, en dépit des témoignages ambitieux que se donnent Louis dans le portrait de Marie-Antoinette et Édouard dans le sien propre. Ce sont encore, avec des mérites divers, Coqueret, Le Cœur, de Longueil, Mixelles, Descourtis (*l'Amant surpris* et *les Espiègles*, d'après Schall, la *Noce* et la *Fête de village* et le *Tambourin*, d'après Taunay), Nicolas Regnault (*la Baignoire*, d'après Baudouin, et son pendant *le Lever*, par lui-même). Mais ils cèdent le pas à Debucourt, dont les planches les plus célèbres sont, rue Vivienne, en états rares et en épreuves magnifiques : les *Deux baisers*, *Heur et malheur* et les *Adieux du matin*, le *Menuet de la mariée* et la *Noce au château*, la *Matinée du jour de l'an* et la *Fête de la grand-maman*, la *Croisée*, le *Départ des mariés*, l'*Heureuse famille*, série unique formée par M. Maurice Fenaille, le biographe du maître, et couronnée par la *Promenade de la galerie du Palais-Royal* de 1787, et la *Promenade publique* de 1792, dont un tirage en noir représente à lui seul une fortune. Janinet apparaît moins à son avantage dans le portrait trop vanté de Marie-Antoinette en toilette de sacre (1777), dont les tons débordent un peu les uns sur les autres et où la tête manque de caractère, que dans ses charmantes interprétations de Lavreince (la *Comparaison*, l'*Indiscrétion*, l'*Aveu difficile*), sa Mme Dugazon dans *Nina* et sa Louise Contat dans *Suzanne*, du *Mariage*, d'après Dutertre. Sergent Marceau est également merveilleux d'aisance et d'esprit, soit qu'il traduise les autres (le *Comte de Provence*, d'après Duplessis), soit qu'il exprime d'original les événements du temps (*le Royal allemand aux Tuileries*, *le Peuple parcourant les rues*), ou la ressemblance des êtres chers (le *Général Marceau*, *Emira Marceau*, femme de l'artiste).

Néanmoins, dans son ensemble, malgré la grâce piquante des compositions, la fraîcheur légère des teintes, la gravure en couleurs française de ces temps soutient mal le voisinage de l'admirable école anglaise de gravure en mezzotinte, à l'aquatinte et au pointillé. Celle-ci sera la révélation et sans doute l'impression dominante de l'exposition qui vient de s'ouvrir. Il y a dans la généralité des ouvrages présentés une ampleur d'exécution, un sentiment de l'effet, une sobriété de moyens qui sonnent la maîtrise. Tout au plus pourrait-on reprocher à ces admirables planches une certaine uniformité d'aspect, de *tache*. Les artistes, façonnés par une discipline énergique, semblent, à quelques exceptions près, y avoir laissé quelque peu de leur tempérament, de leur vision individuelle. Mais pour qui ne considère que le résultat d'ensemble, cette masse convergente d'efforts, cette tenue magistrale de tant d'œuvres sœurs, forment un spectacle imposant et inoubliable. La place nous manque pour pénétrer dans le détail, nous citerons les pièces les plus frappantes.

Mac Ardell (1710-1765), le plus ancien des graveurs de cette période, sera surtout remarqué pour le joli portrait en pied de la *Duchesse d'Ancaster*, en travesti de bal masqué, d'après Hudson. Bartolozzi (1735-1815) est le talent le plus souple et le plus varié de l'école; il s'est fait une spécialité du pointillé, qu'il agrémente d'une foule de travaux. Sa *Miss Farren* debout, en grande pelisse, d'après Lawrence, est un morceau de la plus rare élégance. La petite *Miss Gwatkin* en cornette, assise à terre, d'après Reynolds, *Lavinia Bingham* qui rit si joliment sous son chapeau de paille ; *Marie-Christine de Saxe Teschen* assise, en toilette de cour, d'après Roslin, autant d'œuvres illustres. Quant à *Lady Smith* avec ses trois enfants, d'après Reynolds, exquisement coloriée à la poupée, la gravure

française n'a rien de plus délicieux à son actif. Valentin Green (1739-1813) a ici une de ses pièces les plus célèbres : *Georgiana Spencer*, descendant l'escalier d'un parc, d'après le Reynolds d'Althorp Castle ; il y rivalise de chaleur avec l'original ; du même, une puissante manière noire, d'après la *Machine pneumatique* de Wright, qui est à la National Gallery. De John Jones (1740-1797), *la Baccelli* dansant dans un parc, d'après Gainsborough, d'une grâce aiguë et bizarre. James Watson (1740-1790) a rassemblé le jeune *Fox et ses amis* des deux sexes dans une jolie scène de genre. La *Lady Bampfylde*, de son homonyme Thomas, représente le plus gros prix atteint par une manière noire : 23 100 francs. Sa *Sophia Matilda*, se roulant à terre avec un chien, d'après Reynolds, ne vaut guère moins, artistiquement du moins. *La Famille de George III* par Earlom (1743-1823), d'après Zoffany, est une estampe honorable, mais un peu lourde.

Dickinson (1746-1823) nous donne, d'après Gérard, une *Mme de Talleyrand* plus large d'effet que la peinture, et *Lady Charles Spencer* en amazone caressant son cheval, noble effigie sportive, d'après Reynolds ; *Lady Pelham* en toilette de campagne donnant du grain aux poules, d'après le même ; la *Duchesse de Devonshire* et la *Vicomtesse Duncannon*, gracieuse composition d'après Angelica Kaufmann. On doit à Dunkarton l'amusante *Miss Horneck* en costume turc, accroupie contre une colonne. Combien changée et battue par la vie nous apparaît-elle, sous le nom de *Mrs Gwyn*, dans la mélancolique figure assise de Young, d'après Hoppner ! Sa sœur, *Mrs Bunbury*, sous son bonnet à cocarde, a plus souffert encore du temps, ce n'est plus qu'une silhouette falote. John Smith (1750-1812) est peut-être la figure la plus importante du groupe. Son *Prince de Galles*, d'après Gainsborough, sa *Sophie Western*, en couleurs, d'après Hoppner, l'admirable Lady Hamilton, en *Bacchante*, d'après Reynolds, merveilleusement teintée de bleu et de crème, une non moins surprenante épreuve du *Serpent dans l'herbe*, de Reynolds, où les bruns et les rouges traduisent à miracle la chaude tonalité de l'original, sont parmi ses ouvrages les plus accomplis. Une belle reproduction de Grozer (1775-179?) d'après Reynolds : *Mrs Mackensie*, en grand chapeau, jouant avec son fils ; de nobles estampes de James Ward (1769-1859) : *Mrs Billington* en Sainte Cécile, d'après Reynolds, et de son homonyme William : *Mrs Benwell* en buste, avec un grand chapeau de paille à nœud bleu, d'après le Hoppner de la collection Groult ; un joli Schiavonetti (1765-1810) d'après Reynolds ; la *Marquise de Camden*, dans la pose de Miss Horneck, où le pointillé devance les effets du crayon lithographique ; un Samuel Reynolds (1773-1835) : *Sir G. K. Elphinstone*, dans une action navale, d'après notre compatriote Danloux, nous conduisent aux abords du XIX[e] siècle.

L'exposition se termine par trois vitrines de biscuits de Sèvres consacrées, la première au *Triomphe de Bacchus*, composé sur des motifs de Pigalle, la deuxième aux groupes en costumes du temps : la *Fête des bonnes gens*, la *Rosière de Salency*, la *Toilette*, la *Nourrice*, le *Déjeuner*, où s'avèrent l'élégance et l'ingéniosité de Boizot, la dernière aux nus mythologiques et allégoriques, entre lesquels brille cette perle : le *Pygmalion* de Falconet. Une terre de Lorraine d'un réalisme intéressant, une Marie-Antoinette examinant un plan de château, un groupe humoristique : les *Amants surpris*, forment le contingent des amateurs.

Le Cabinet des médailles a prêté sa très belle collection de camées et d'intailles de Guay (1715-1787), auxquels s'adjoignent deux pièces signées de Mme de Pompadour (n[os] 961 et 962), vingt portraits ovales en grisaille dus au célèbre cirier Antoine Benoist (1631-1717), toute une admirable série de médailles, monnaies et jetons qu'estampent ces signatures illustres : Mauger, Roettiers, Duvivier, Droz, Andrieu, Augustin Dupré, et de beaux médaillons iconiques, dont cinq terres cuites de Nini (1718-1786). On voit assez, par cette revue trop rapide et incomplète, la variété extrême et l'intérêt sans égal de cette exposition, par laquelle le Comité des Primitifs de 1904 a tenu à affirmer à la fois sa vitalité et son éclectisme.

Henry MARCEL.

♣ ♣ ♣ ♣ ♣ ♣ ♣ ♣ ♣ ♣ ♣ ♣



Cliché Sauvanaud.

L'Homme au verre de vin.

PEINTURE FRANÇAISE. — MILIEU DU XVe SIÈCLE.

(Musée du Louvre.)

L'HOMME AU VERRE DE VIN

Acquisition récente du Musée du Louvre

(PLANCHE 22.)

Nous avons annoncé dans notre dernier numéro l'entrée au Louvre du magistral portrait dont la reproduction ci-contre ravivera les souvenirs de ceux qui l'ont vu à l'Exposition des Primitifs français en 1904, donnera aux autres le désir de venir l'admirer dans nos galeries; il y va prendre rang, n'en doutons pas, parmi les pièces les plus visitées, les plus célébrées, parmi celles auxquelles guides et manuels réservent leurs plus gros astérisques. Son anonymat même ne nuira en rien à sa renommée et l'on dit déjà *l'Homme au verre de vin* comme on disait au Louvre *l'Homme au gant*, à Berlin *l'Homme à l'œillet*.

En lui-même et sans aucune considération d'histoire, d'école ou d'auteur, c'est un morceau hors ligne, d'un caractère saisissant, d'une vigueur de naturalisme peu commune, d'une maîtrise d'exécution et d'une sincérité de conservation qui expliquent tous les enthousiasmes, justifient tous les sacrifices (et celui que son acquisition réclama de la caisse des musées fut considérable): en un mot c'est un chef-d'œuvre et il convient d'être reconnaissant à tous ceux dont l'initiative et la décision ont fixé à jamais sa destinée parmi nous.

D'autre part, les considérations de valeur historique et représentative, pour secondaires qu'elles paraissent aux yeux de certains, n'ont pas laissé de rendre plus désirable encore l'entrée d'un tel morceau au Louvre, et ne laisseront pas de lui faire une place plus significative dans nos collections.

A ce titre, aussi bien qu'au précédent, cette acquisition est du plus heureux augure pour le département des Peintures, au début d'une nouvelle conservation dont ce premier résultat souligne la volonté et les tendances.

On sait que le tableau figura à l'Exposition des Primitifs français (1) sous le nom de Jean Fouquet, parmi les témoignages les plus frappants invoqués pour rendre à notre école de peinture française du xve siècle son éclat légitime et au maître tourangeau qui la domine tout entière, la renommée dont il jouit parmi ses contemporains eux-mêmes. Il appartenait alors à une collection viennoise, celle du comte Wilczek, d'où il était déjà sorti trois ans auparavant pour une exposition rétrospective à Münich. C'est à cette première exposition qu'il avait été reconnu et publié pour la première fois comme œuvre de Jean Fouquet par MM. Bode et Friedlaender, qui avaient assuré quelques années auparavant au Musée de Berlin la possession du célèbre panneau d'Étienne Chevalier et de son patron, irrécusable témoin du talent de notre Fouquet.

(1) N° 43 du Catalogue des peintures exposées au pavillon de Marsan.

M. Bouchot, reprenant en 1904 l'attribution à son compte, la renforça de ses affirmations les plus énergiques et déclara par exemple, dans une notice sur le tableau (1), que « de toutes les œuvres sorties du pinceau de Jean Fouquet, il n'en est pas qui s'imposent par plus de concordance avec les manuscrits que cette finaude et tranquille figure de Tourangeau ». M. Georges Lafenestre dans ses articles de la *Gazette des Beaux-Arts* (2), l'admit également ainsi que dans son volume sur Fouquet (3). Tous deux étaient d'accord pour reconnaître dans ce personnage coiffé d'un large chapeau noir, en houppelande fourrée, en train de manger son pain et son fromage et de boire un verre de vin d'un rouge clair et vif, quelque propriétaire de vignes de la vallée de la Loire, qui serait allé demander son effigie au peintre le plus en vue de son temps et de son pays, celui que le roi lui-même et son entourage honoraient de leur confiance.

En Belgique cependant, M. Henri Hymans faisait quelques réserves (4), et M. Georges Hulin, dans une discussion très serrée, présentée à la Société d'histoire et d'archéologie de Gand (5), s'effor-

(1) *L'Exposition des Primitifs français*. Paris, Lib. centrale des Beaux-Arts, pl. XXXVI.

(2) Tirage à part, p. 76-77.

(3) Librairie de l'art ancien et moderne, p. 40-41.

(4) *L'Art flamand et hollandais*, août 1904, p. 45.

(5) *L'Exposition des Primitifs français au point de vue de l'influence des frères Van Eyck*. Bruxelles, 1904.

çait de discerner dans l'auteur du portrait du comte Wilczek, auquel se joint de façon indubitable le portrait de jeune homme de la galerie Lichtenstein de Vienne, une personnalité différente de Jean Fouquet et profondément influencée par l'art de Jean Van Eyck. Il notait les fonds toujours agrémentés d'architectures et d'ornements chez Fouquet, très simples chez l'autre. Il notait la différence dans la façon de dessiner les mains, les ongles, les oreilles, les yeux, d'éclairer et de modeler le visage, de rendre le teint des chairs, et soulignait les qualités d'observation plus sincère, presque plus brutale, la caractérisation plus individuelle chez l'auteur de notre portrait que dans le peintre de Charles VII et d'Étienne Chevalier; il concluait ainsi :

« Ce peintre nous apparaît comme de formation essentiellement flamande; il a pris uniquement pour modèle Johannes Van Eyck... Sans doute il avait quitté le pays de bonne heure et était allé se fixer en France, car j'ai des raisons de croire que les deux portraits ont été peints dans cette dernière contrée, non point sans doute dans le même milieu que celui où travaillait Fouquet...; je songe plutôt à la moitié orientale de la Gaule, au bassin du Rhône où les influences flamandes ont été bien plus directes et prépondérantes; soit en Bourgogne (le riche propriétaire de vignobles ou marchand de vin du portrait Wilczek y serait particulièrement bien à sa place), — soit plus au sud, en Provence où, sous le règne du bon roi René, nous allons rencontrer un art de caractère tout semblable. »

Ces arguments, ainsi que l'examen comparatit prolongé de la série d'œuvres attribuées à Fouquet, les différences réelles dont témoignaient les deux groupes de tableaux qui la composaient, ne furent pas sans ébranler chez nous certaines convictions. M. Paul Durrieu, notamment (1), admit la disjonction. M. Bouchot, tout en maintenant son opinion précédente (1), ne se fit pas faute de reconnaître, comme il l'avait déjà fait antérieurement du reste, la parenté de ces deux portraits avec les œuvres attribuées au Van Eyck et notamment avec *l'Homme à l'œillet*; mais il enregistra soigneusement la reconnaissance par M. Hulin de la supériorité du disciple sur le maître, et de la qualité de l'effigie de *l'Homme au verre de vin*, sur celle de *l'Homme à l'œillet*, et il en tira un argument de plus à la gloire de nos Français.

Les pièces du procès étaient donc dès longtemps mises au jour et les opinions avaient pu se formuler à leur sujet en toute connaissance de cause. Nous avons cru bon de les rappeler ici impartialement. Ce n'est pas une raison, il nous semble, parce que l'une des œuvres en discussion s'est fixée au Louvre, pour qu'il faille de toute nécessité qu'une opinion nouvelle s'affiche du jour au lendemain à son sujet. Les études n'en continueront pas moins, les comparaisons en seront facilitées avec des œuvres telles que le *Charles VII* ou le *Jouvenel des Ursins*, et quelque réflexion sagement mûrie, quelque révélation d'œuvre nouvelle nous éclairera sans doute un jour sur l'attribution nécessaire : il est bien peu probable, malheureusement, qu'un document d'archives intervienne jamais ici dans le débat; mais nous avons tout lieu d'espérer et d'attendre de ceux qui ont aujourd'hui la garde du chef-d'œuvre, une étude plus approfondie de la question. Que l'œuvre soit reconnue définitivement comme de Jean Fouquet, d'un Jean Fouquet plus mûr et plus puissant que le peintre du *Charles VII*, ou comme de l'un de ses émules tourangeaux, bourguignons ou provençaux, elle n'en restera pas moins toujours d'un intérêt capital pour l'histoire de la peinture en France au xve siècle et pour celle du portrait dans tous les temps.

P. V.

(1) *Revue de l'art ancien et moderne*, tirage à part. La peinture à l'Exposition des Primitifs français, p. 80.

(1) *Les Primitifs français*. Paris, Lib. de l'art ancien et moderne, p. 275 et suiv.

✢ ✢ ✢ ✢ ✢ ✢ ✢ ✢ ✢ ✢ ✢ ✢

TROIS VASES EN CRAQUELÉ DE CHINE AVEC MONTURES DU XVIIIe SIÈCLE

Au Musée du Louvre

(PLANCHE 23.)

Les collections du mobilier français du XVIIIe siècle au Musée du Louvre viennent de s'enrichir d'un très beau vase de Chine orné d'une monture en bronze ciselé et doré de l'époque de Louis XV, qui offre, en plus de sa valeur artistique, l'intérêt d'avoir pu reprendre sa place au milieu des deux aiguières qui l'accompagnaient autrefois.

Les trois pièces que nous reproduisons, inscrites sur les anciens inventaires du garde-meuble de la Couronne, formaient jusqu'en 1870 la riche garniture d'une cheminée d'un des salons du palais des Tuileries. Sauvées de l'incendie, avec les quelques objets de prix qui purent être mis en sûreté, elles se trouvèrent séparées par un hasard inexplicable. Tandis que les deux aiguières étaient comprises dans la série de meubles précieux et d'objets d'art déposés au Musée du Louvre par décision de la commission de la Liste civile et du Domaine privé le 12 septembre 1870, le vase du milieu rentrait au garde-meuble, qui bientôt l'envoyait au palais de l'Élysée. Nous avons pu aujourd'hui reconstituer au Louvre, tel qu'il l'était aux Tuileries, le très bel ensemble que forment ces trois vases.

Chacun de ces vases en porcelaine craquelée de la Chine, de couleur grise, appartient à cette série à laquelle les innombrables petites fêlures visibles à sa surface ont valu le nom de poterie truitée de la Chine. Aux extrémités et à la panse des lignes de rinceaux, avec deux masques de lions qui ornent les deux faces des vases, sont imprimées en relief sur une pâte très rugueuse, d'un brun ferrugineux. Tandis que les deux vases conservés anciennement au Louvre ont eu leurs cols coupés pour permettre au bronzier d'en faire des aiguières en leur donnant cette gracieuse monture avec une seule anse, le vase central est resté intact; la monture épouse exactement sa forme primitive.

Quand nous voyons avec quelle richesse on ornait de bronzes ciselés et dorés au XVIIIe siècle des vases de Chine comme ceux-ci, nous avons la certitude qu'au temps de Louis XV, les belles poteries de la Chine et du Japon jouissaient déjà d'une très grande estime auprès des amateurs d'objets d'art.

La monture des deux aiguières exposées depuis de longues années au Louvre — autrefois dans la salle orientale, au milieu des poteries de la Chine et de l'Extrême-Orient, ces dernières années dans la salle du mobilier de l'époque de Louis XV — a toujours passé pour un des plus beaux spécimens de l'art du bronzier du XVIIIe siècle.

Peu de vases montés ont été autant admirés et plus souvent copiés que ces deux aiguières. Williamson, qui le premier les publia (1), attribuait leurs bronzes à l'un des Caffiéri. L'opinion qu'émit Émile Molinier (2) à propos de cette attribution semble très juste. La pièce du milieu seule porte un poinçon (C couronné) dans lequel Williamson avait cru reconnaître la preuve de son attribution. Émile Molinier n'admet pas, avec juste raison, que cette marque du C couronné puisse être considérée comme la signature de l'un des Caffiéri, non plus que de Cressent, ni de tel autre sculpteur, fondeur ou ciseleur du XVIIIe siècle. On retrouve en effet ce poinçon aussi bien sur des bronzes qui ornent de très beaux meubles que sur d'autres de facture ordinaire; on le relève même sur des bronzes du commencement de l'époque de Louis XVI.

De plus, la pièce du milieu seule porte ce poinçon, et il est évident que la monture de ce vase central est toute différente des deux autres, par le dessin autant que par le travail des bronzes. Le motif d'ornement des deux aiguières est de style beaucoup plus purement rocaille que celui du grand vase. Sur les unes sont très heureusement

(1) E. Williamson, *Les meubles d'art du mobilier national.*

(2) E. Molinier, *Histoire générale des arts appliqués à l'industrie*, t. III : *Le mobilier aux XVIIe et XVIIIe siècles*, p. 135.

dessinées des touffes de roseaux, sur l'autre des roses sont jetées dans un motif de décoration plus lourd. L'exécution des bronzes semble de plus moins fine sur le vase nouvellement entré au Louvre, et ne paraît pas pouvoir être l'œuvre de l'artiste qui conçut les deux aiguières. Il est probable que les montures de ces trois vases, qui sont identiquement pareils, furent faites à la même époque par deux artistes bronziers différents.

Émile Molinier pensait que si l'on ne pouvait attribuer aux Caffiéri la monture de ces vases, il était permis de croire qu'ils étaient peut-être de Duplessis, et il s'appuyait sur la mention dans le Journal de Lazare-Duvaux d'une commande de montures en bronze à Duplessis pour orner deux urnes en porcelaine céladon. « Mme la marquise de Pompadour : La garniture en bronze doré d'or de deux urnes de porcelaine céladon, modèles faits exprès par Duplessis. 960 l. Juin 1754 (1). » S'agit-il de nos deux aiguières ? Cette courte mention ne nous permet pas de l'affirmer. Mais si c'est Duplessis qui fit exprès, cisela et dora ces deux montures, il est certain que le vase du milieu est de la main d'un autre artiste.

L'entrée au Musée du Louvre de cette très belle pièce sera certainement fort bien accueillie par tous ceux qui souhaitent de voir sauver à jamais des dangers de toutes sortes qu'ils courent chaque jour, les meubles rares et les objets d'art précieux qui ornent nos palais nationaux et nos ministères. Déjà plusieurs ministres ont eu la généreuse pensée d'envoyer au Louvre quelques-uns des meubles les plus admirés et les plus souvent étudiés de nos salles du mobilier français du XVIII[e] siècle. Les ministres de la Guerre, de l'Intérieur et des Travaux Publics avaient déjà commencé l'œuvre si utile de sauver et de faire connaître au public les merveilles cachées dans leurs bureaux et dans leurs appartements : le vase du palais de l'Élysée était bien digne d'être inscrit sur la liste des objets d'art de prix, appartenant à l'État, auxquels le Louvre doit ouvrir ses portes.

Carle DREYFUS.

MUSÉES DE PARIS ET DE PROVINCE

Notes et Informations

MUSÉE DU LOUVRE ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣

✣ ✣ ✣ **Portraits de Chassériau.** — Outre le portrait de Lacordaire par Chassériau que nous avons signalé et qui a été acquis avec le concours généreux du baron Arthur Chassériau, toujours si dévoué à la mémoire de son parent, les musées nationaux se sont enrichis d'une autre toile du maître très intéressante également, sinon pour affirmer la qualité de son talent, au moins pour nous en révéler l'extraordinaire précocité. Il avait seize ans lorsqu'il peignit, en 1835, le portrait de Marilhat qui venait de rentrer du Caire. Ce portrait a été libéralement légué aux musées par Mme Cathrein, née Marilhat.

✣ ✣ ✣ **Croix de cimetière de la fin du XV[e] siècle.** — C'est un ensemble décoratif extrêmement curieux et qui nous assurera la conservation d'un type de monument de plus en plus rare, que cette croix du cimetière de Saint-Léger-les-Troyes, ornée de têtes de morts et de magnifiques crochets de feuillages ajourés. La commune avait aliéné ce monument connu des archéologues champenois et plusieurs fois publié. Le vote du conseil des musées vient de l'empêcher de passer à l'étranger en le fixant au Louvre, où il tiendra une place importante au milieu de nos collections du moyen âge, lorsque les remaniements en projet auront permis à celles-ci de se déployer un peu plus à l'aise.

✣ ✣ ✣ **Collections japonaises.** — Nous avons annoncé récemment le don que M. Marcel Bing avait fait au Louvre, en souvenir de son père, de deux peintures japonaises.

Le musée n'a pas manqué de prendre part aux enchères de vente de cette collection célèbre, afin d'augmenter la série de ses peintures, et de poursuivre ainsi le développement d'une collection déjà riche où conscience pourra être prise de l'art des grand peintres de l'Extrême-Orient.

(1) Courajod, *Livre-journal de Lazare-Duvaux*, t. I. Introduction, p. CXV et suivantes.

Le paysage de *Sansetsou* (n° 825) évoque les grands aspects d'hiver d'un pays enseveli sous les neiges, à travers lequel cheminent des voyageurs courbés sous les rafales; peinture subtile et légère où sont si bien indiqués l'état de l'atmosphère et les lignes amollies par la neige.

Le petit paysage de *Géami* (n° 858) en blanc et noir, est d'une extraordinaire habileté. En quelques touches verticales d'encre de Chine sont indiqués les grands peupliers au bord d'une rive dont un trait sinueux marque la courbe gracieuse.

Après ces deux œuvres de l'École de Kano (XVIe siècle), la peinture de *Massonobou* représentant trois acteurs nous montre quelles arabesques ont cherchées dans leurs compositions les peintres de l'Oukiyo-Yé au XVIIIe siècle, alors que les représentations théâtrales populaires allaient mettre à la mode des sujets que l'estampe allait reproduire à tant d'exemplaires.

La Société des Amis du Louvre, toujours si soucieuse de venir en aide au musée, a offert de son côté une admirable peinture de Shiuko (n° 856) où la marchande de paniers légendaire apparaît dessinée d'un trait si noble et si pur, et où transparaît tout le style et le caractère des Ecoles chinoises.

Le musée acquérait encore une charmante sculpture de bois laqué, représentant un prêtre assis (n° 9) d'une grande vérité physionomique, à l'égyptienne, et un petit groupe en grès de Bizen (n° 342), ou deux acrobates sur le dos l'un de l'autre sont traités avec tout l'esprit que la main prestigieuse du potier devait apporter à ce genre de sculpture céramique.

✢ ✢ ✢ **Objets prêtés par M. Doistau.** — Après s'y être longtemps refusé, le Musée du Louvre vient enfin d'accepter, comme le font depuis si longtemps les musées anglais, le prêt de collections particulières.

Le département des objets d'art a tenu à inaugurer ce système avec la collection d'un dévoué et sûr ami du musée, M. Doistau, afin de bien marquer que ce genre d'exhibition n'est tolérable qu'avec des collections de tout repos, composées d'objets dont l'étude comparative avec les objets similaires du musée peut être instructive, et dont la renommée, prise aux lieux mêmes qui les auraient abritées pour un temps, ne saurait augmenter la valeur.

La petite collection de M. Doistau tient en une vitrine, mais quelques-uns des objets d'ivoire, d'orfèvrerie champlevée limousine, ou de bronze, sont de première importance. Il est certaines vierges d'ivoire du XIVe siècle qui supportent très bien la comparaison avec quelques-unes des plus belles de leur série au musée, de même que certains reliquaires, certaines crosses ou certaines couvertures d'évangéliaires, aux émaux d'un splendide éclat.

M. Doistau avait tenu à y joindre un charmant petit tableau d'École allemande, représentant la Vierge adorée par un donateur, qui peut être attribuée avec toute vraisemblance au maître de la *Mort de Marie*, et une belle vierge de marbre du XIVe siècle français (vierge de l'Annonciation) que les visiteurs du Petit Palais en 1900 y avaient longuement admirée. G. MIGEON.

MUSÉE DE CLUNY ✢ ✢ ✢ ✢ ✢ ✢ ✢ ✢ ✢

Après l'installation des Collections Wasset, si heureusement revenues de l'École des Beaux-Arts où elles n'avaient que faire, installation qui n'est pas encore tout à fait terminée, mais le sera prochainement, on a mis en place au Musée de Cluny les objets légués par M. Dru, dont les libéralités posthumes ont permis par ailleurs, on le sait, l'acquisition du château d'Azay-le-Rideau. Outre quelques pièces d'orfèvrerie du moyen âge, ce sont une belle vierge française en pierre du XVe siècle dont l'ample manteau se ressent de l'influence bourguignonne, et un *Couronnement de la Vierge* également en pierre qui paraît appartenir à l'art du nord de la France et au XIVe siècle.

Pour compléter ces séries de sculptures françaises dont l'intérêt s'affirme de plus en plus à tous les yeux, le conservateur a acquis récemment une autre Vierge du XIVe siècle, une tête de roi, fragment d'une figure décorative de la fin du XIIIe, enfin une charmante Vierge champenoise du début du XVIe siècle, et un curieux roi mage agenouillé qui appartient à l'art encore gothique dans certaines de ses parties de la seconde moité de ce siècle.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE ✻ ✻ ✻ ✻ ✻

Le Cabinet des Estampes est entré récemment en possession d'une riche série de gravures rela-

tives aux hommes et aux événements de 1771 à 1871, léguée par le baron de Vinck. Il vient en outre de recevoir de Mme Rolle un album de portraits exécutés par Isabey entre 1799 et 1804 et qui le représentent lui-même ainsi que plusieurs membres de sa famille et plusieurs de ses élèves.

MUSÉE DE TROYES. — *L'œuvre de Paul Dubois* * * * * * * * * * * * * *

Le département de l'Aube a été particulièrement fécond au XIXe siècle en sculpteurs de haut mérite, qui ont tenu à honneur d'envoyer les plâtres originaux de leurs œuvres au Musée de Troyes. A la tête de ces sculpteurs s'était placé M. Paul Dubois, né à Nogent-sur-Seine en 1829, décédé à Paris en 1905. Depuis le *Saint Jean-Baptiste enfant* et le *Chanteur florentin*, il n'avait cessé d'adresser au musée les modèles de ses œuvres les plus célèbres et les plus remarquables, telles que les *figures du tombeau du général La Moricière* et le *Narcisse*. Le duc d'Aumale y avait ajouté le don de la statue équestre du connétable de Montmorency, dont l'exécution en bronze est érigée à Chantilly. Le plâtre original de la statue équestre de *Jeanne d'Arc*, dont une épreuve figure sur la place Saint-Augustin à Paris, a été offert au musée par M. Paul Dubois dans les derniers temps de sa vie, de telle sorte qu'on peut admirer dans la même salle, à la suite des deux statues équestres alignées à droite et à gauche, et au delà du *Chanteur florentin* et du *Saint Jean-Baptiste*, le monument reconstitué de La Moricière avec ses superbes statues d'angle.

Cet ensemble imposant a été complété l'été dernier, grâce à la pieuse générosité de Mme Paul Dubois qui a gratifié le musée des œuvres importantes du célèbre artiste qu'il ne possédait pas, le groupe d'*Alsace-Lorraine*, la *Vierge à l'enfant* de l'église de la Trinité, et la *Douleur*, modèle unique de la statue que l'artiste avait sculptée pour le tombeau de son père, à Nogent-sur-Seine. Plusieurs bustes, entre autres ceux du duc d'Aumale et de Paul Baudry, ont été joints à cet envoi. Et voici que Mme Dubois a mis le comble à ses libéralités en donnant, de concert avec son fils, à la Société académique de l'Aube, qui dirige le musée, toutes les œuvres de sculpture et de peinture, ébauches et études, qui garnissaient les ateliers de l'éminent artiste. La Société académique, pénétrée de reconnaissance, a fait aménager une salle spéciale pour les recevoir, et l'on pourra désormais voir et étudier au Musée de Troyes la collection la plus complète des œuvres de Paul Dubois, dans toutes les phases et les manifestations de son admirable talent, avec ses rares qualités de conscience, d'élégance, de style et de sentiment. A. BABEAU.

MUSÉE HISTORIQUE D'ORLÉANS ⚘ ⚘ ⚘

On vient d'inaugurer, le 7 mai dernier, au Musée historique d'Orléans, en dehors de la collection de plaques de cheminées organisée par M. Dumuys, dont nous avons parlé dans un de nos derniers numéros, une série de soixante moulages d'enseignes encore existantes dans le vieil Orléans, et une exposition de broderies d'Antinoe rapportées d'Égypte par M. Gayet.

On saluera désormais aussi, au milieu de ce musée, un petit monument élevé à la mémoire de MM. Desnoyers et Herluison qui en furent les créateurs.

MUSÉE DE BESANÇON ⁂ ⁂ ⁂ ⁂ ⁂ ⁂ ⁂

Le Musée de Besançon vient de s'enrichir de l'admirable buste de Dalou, représentant la pittoresque figure du peintre comtois Jean Gigoux.

Ce buste va faire pendant à une autre effigie non moins remarquable du même auteur représentant Gustave Courbet.

C'est une bonne fortune pour un établissement d'art que de pouvoir montrer, à titre de documents iconographiques, de telles œuvres d'art. Combien, hélas ! en est-il en province, ou à Paris, dont on ne saurait en dire autant et où l'on en est réduit à honorer artistes ou bienfaiteurs par d'insipides effigies officielles, exécutées à la grosse.

MUSÉES DU PUY, DE GRENOBLE, DE NANTES ET D'AURILLAC * * * * * *

On ne soupçonne pas toujours les documents intéressants, parfois les chefs-d'œuvre, d'art italien que les envois de l'État, surtout ceux qui ont suivi la dislocation de la collection Campana, ont dispersés en ce siècle, un peu au hasard, à travers nos musées de province.

Dans un article paru récemment dans la *Revue archéologique* (mars-avril 1906), Mme Mary Logan-Berenson étudie un tableau exquis de l'école siennoise conservé au Musée Crozatier au Puy, qu'elle attribue, d'après des comparaisons très convaincantes avec plusieurs peintures conservées en

Italie, à Sienne, à Volterra, surtout au Musée de Pérouse, à Taddeo di Bartolo.

Elle profite de cette occasion pour énumérer les différents tableaux du même maître conservés dans des musées français, une petite *Crucifixion* du Louvre (nº 1622), un très beau triptyque de Grenoble (nº 372), une *Vierge en prières* du Musée de Nantes (nº 306) et une *Crucifixion* du Musée d'Aurillac (nº 28). Ce sont là avis précieux à recueillir pour les futures éditions des catalogues de nos musées.

MUSÉE DE BORDEAUX

Le Musée de Bordeaux renferme un portrait de Mme Junot, donné à la ville, en 1846, par Mme de Puthod, signé Do Pellegrini et daté de 1805, sur lequel le catalogue de la galerie girondine avoue ne posséder aucun renseignement. Tout au plus, insère-t-il que le précédent livret, dû à MM. Lacour et Delpit, dit que l'auteur de la peinture « se trouvait en Portugal à l'époque de l'occupation de ce pays par les Français ».

La toile, des plus intéressantes, montre la future duchesse d'Abrantès vêtue d'une robe de velours noir, assise dans un parc, au pied d'un arbre, en compagnie de sa fille, encore tout enfant, soulevant des deux mains un voile également noir qui lui donne un aspect légèrement fantasmagorique; à leurs côtés, se voit un petit chien.

L'œuvre d'un dessin distingué, assez naturaliste, peinte dans des tonalités claires, assourdies et éteintes, rappelle le faire des décorateurs italiens de la fin du XVIIIe siècle et même celui de Ingres, rapprochement qui, à première vue, peut paraître assez hétéroclite, mais qui l'est beaucoup moins si l'on réfléchit que Domenico Pellegrini, né à Venise en 1764, étudia son art, sous la direction des élèves de Luca Giordano et du Solimène, à Rome où il se trouvait en 1789, et qu'étant venu en pleine Terreur à Paris, il y avait rencontré L. David. Forcé par les événements de quitter la France, il reprit le chemin de la ville des lagunes où il ne resta guère puisque, un peu plus tard, on le trouve à Londres. Enfin, il se rendit à Lisbonne où il résida de 1803 à 1810, époque à laquelle il retourna en Italie. Pendant ces sept années de séjour en Portugal, en plus du portrait de Mme Junot, il représenta nombre de personnalités lusitaniennes dont on retrouve les effigies dans les demeures des anciennes familles portugaises. P. L.

MUSÉES DE TARBES, DE BAGNÈRES-DE-BIGORRE ET DE BAYONNE

Qui croirait que Jongkind, ce précurseur des Indépendants, sans parti pris, sans idées arrêtées d'avance, épris avant tout de vérité, est représenté dans nos musées de province? Les collections municipales de Tarbes, de Bagnères-de-Bigorre et de Bayonne renferment cependant des toiles de lui et même depuis fort longtemps, les unes depuis près d'un demi-siècle, les autres depuis plus de vingt-cinq ans, c'est-à-dire bien avant que le merveilleux et pauvre grand artiste hollandais ait été universellement reconnu et admiré comme un maître.

A Tarbes se trouve une délicate *Marine*; à Bagnères, une *Vue des Tuileries* et *La Fabrique* — effet de nuit, — toutes deux très justes d'effet, très vraies; mais néanmoins d'un faire moins libre, moins primesautier, d'une tonalité moins vibrante que celles de ses œuvres postérieures.

Ces trois peintures ont été données à ces galeries provinciales, à la fin du second Empire, par Achille Jubinal, alors député des Hautes-Pyrénées, qu'on ne saurait assez louer d'avoir su discerner ce que promettait et était déjà Jongkind que personne, ou peu s'en faut, ne comprenait alors. Il ne faut pas oublier que l'artiste, quoique ayant obtenu une médaille de 2e classe au Salon de 1852, fut un des refusés de celui de 1863, en compagnie de Whistler, Vollon, Harpignies, Chintreuil, Fantin-Latour, Alphonse Legros et autres.

Au Musée de Bayonne — ancienne collection municipale indépendante du Musée Léon Bonnat — figurent deux toiles de Jongkind: une *Marine* et une *Vue de Malines*. La *Marine* est un effet de lune, plutôt un effet de soleil couchant sur une rivière sillonnée d'embarcations; elle donne une impression mélancolique avec ses nuages d'or noyés de frissonnantes vapeurs argentées; la *Vue de Malines* est un effet de neige: sur le canal glacé, dont une rive est occupée par un moulin à vent, glissent de nombreux patineurs; ce sont les mêmes que nous retrouvons dans maintes œuvres du peintre, avec leur allure si primesautière et si originale, évoluant sous un ciel triste et voilé. Cette dernière est malheureusement très craquelée.

Les deux toiles du Musée de Bayonne — inutile de le dire — sont, comme celles de Tarbes et de Bagnères, des dons d'un amateur.

P. L.

OIRON

Le Château. — La Collégiale. — Les Tombeaux.

(Planche 24.)

Le touriste, qui vient d'accomplir le traditionnel pèlerinage des bord de la Loire, fera bien de le compléter par une visite au château et à la collégiale d'Oiron, distants d'une demi-lieue de Pas-de-Jeu, sur la ligne du chemin de fer de Loudun à Thouars.

Peu de châteaux, en effet, ont conservé, comme celui d'Oiron, l'empreinte des grands personnages qui y ont étalé leur faste et leur goût des arts, depuis le sire de Boisy, précepteur de François Ier, jusqu'à Mme de Montespan qui vint abriter sa pénitence et ses regrets dans la monotonie des plaines poitevines. Si l'on peut regretter que des remaniements successifs aient enlevé à la vieille demeure l'unité qui fait d'Azay, de Chenonceaux ou de Chambord de véritables personnalités architecturales, il n'est pas sans intérêt de retrouver juxtaposées une œuvre du XVIe siècle et une reconstruction du XVIIe siècle, conservées l'une comme l'autre sans restauration jusque dans les moindres détails de leur décoration intérieure.

Quant à la collégiale, c'est une des plus gracieuses conceptions de cette Renaissance poitevine, fille de la Touraine et de l'Anjou, qui sema dans les chapelles seigneuriales les trésors de sa jeune sculpture, et notamment, chose curieuse, sous la conduite de trois femmes : Hélène de Hangest, à Oiron ; Gabrielle de Bourbon, à Thouars ; Jacqueline de Longwy, à Champigny.

L'aspect du château, avec son grand corps de logis flanqué de pavillons carrés et ses deux longues ailes terminées par des tours, qui viennent s'y souder à angles droits, dégage la froideur des constructions du grand siècle. Ses dimensions, qui lui donnent des allures de petit palais, sa vaste cour d'honneur, ses douves, ses terrasses, témoignent des goûts fastueux d'Artus Gouffier, le grand maître de France, qui en conçut les plans, et de son fils Claude, le grand écuyer qui en fit exécuter les travaux de 1530 à 1550 environ. Mais l'ouvrage primitif a presque entièrement disparu sous les remaniements du XVIIe siècle. Il n'en reste qu'un bel escalier à noyau évidé, une petite chapelle, et le grand bâtiment de l'aile gauche.

Celui-ci, du moins, ne manque pas d'allure avec sa galerie voûtée en forme de cloître, dont les neuf arcades s'appuient sur des piliers en spirales faisant saillie extérieure et formant la base d'élégants contreforts. Au-dessus règne une grande galerie, dont les fenêtres en partie murées correspondent aux arcades. Une frise à la devise des Gouffier : *Hic terminus hæret*, court le long des mansardes. Malheureusement, cette façade qui comportait, selon la coutume du temps, d'importantes additions de terre cuite et de marbre, a perdu son plus bel ornement. Les niches à couronnement prismatique qui surmontent chaque pilastre sont veuves des termes en terre cuite qu'y avaient dressés les maîtres de l'œuvre. Le Musée de Sèvres en a recueilli un. Les autres, ruinés par le temps ou enlevés par le commerce de la curiosité, ont disparu. Neuf médaillons de marbre, incrustés dans le mur, sur l'allège des fenêtres, ne compensent pas cette perte. Les profils de Néron, de Trajan, de Marc-Antoine et autres empereurs romains qui se succèdent entre les contreforts donnent une idée médiocre du mérite de l'Orléanais Mathurin Bomberaut, pourtant assez connu par ailleurs, qui les aurait taillés en 1551.

A l'intérieur, le goût du grand écuyer pour l'antiquité s'est donné libre carrière dans les grandes fresques de la galerie, empruntées à l'*Énéide*, et qui sont encore d'un grand effet décoratif malgré leur dégradation lamentable. Toute la salle a gardé ses peintures du temps. C'est un très rare ensemble de décoration intérieure Henri II, avec un plafond surchargé de monogrammes, de devises, d'emblèmes, de fleurs, de petits paysages, une cheminée monumentale entièrement peinte, un parquet de petits carreaux vernissés dessinant des labyrinthes.

Le reste du château, accommodé au goût de Versailles à partir de 1669 par le duc de la Feuillade, ne mérite qu'une visite rapide. Après ces élégantes reliques de la Renaissance, le grand plafond du XVIIe siècle, surchargé d'or et d'azur, avec ses guirlandes, ses amours, ses caissons encadrant de



Garniture de vases en craquelé de Chine avec montures du XVIIIe siècle.

(Musée du Louvre.)

médiocres peintures, brille plus par la richesse que par le bon goût de sa décoration. Mais La Feuillade eut du moins l'esprit de respecter le petit cabinet des Muses que son beau-père, le duc de Roannez, avait fait peindre pour Claude-Éléonore de Lorraine, peut-être par Jacques Bellange, le décorateur du palais des ducs à Nancy.

Si l'œuvre des architectes de François Ier et de Henri II a été si mal respectée au château, on la retrouve du moins dans son intégrité à la collégiale, où ils ont prodigué une ornementation du goût le plus pur et le plus délicat. Le plan de l'édifice, les fenêtres, les contreforts, la base de la tour sont encore conçus d'après les anciennes méthodes. Tout sent encore le gothique flamboyant qu'était habitué à employer l'architecte inconnu, choisi par Artus Gouffier en 1518, quand il fonda sa collégiale. Mais au cours des travaux, la Renaissance fait son entrée en Poitou ; les La Trémoille bâtissent la Sainte-Chapelle de Thouars, l'amiral de Bonnivet commence ce château somptueux que Brantôme qualifiait « le plus superbe édifice qui soit en France ». L'art nouveau gagne le maître de l'œuvre de la collégiale. A peine la dédicace a-t-elle eu lieu, en 1526, que le chœur voit s'établir, de chaque côté, des oratoires destinés au seigneur et à sa famille; en avant de l'abside une riche clôture, dont le centre est occupé par l'autel, se déploie dans toute la largeur ; la façade ouest est refaite presque en entier d'après le nouveau style. En 1540, il ne reste plus qu'à mettre la dernière main au grand portail, et partout s'étale une richesse de décoration incroyable, où l'on retrouve la main des artistes de Thouars, de Champigny et de Bonnivet. Il n'est pas téméraire d'attribuer à ces maîtres inconnus et charmants l'entrée seigneuriale du côté du parc, les portes des chapelles du sanctuaire avec leurs doubles arcades réunies par un seul pendentif; les médaillons minuscules, encadrant le rétable de Saint Jérôme, aussi finement ciselés que des plaquettes de bronze italiennes.

Une attribution, mieux fondée encore, regarde les tombeaux de marbre qui occupent les bras du transept, et qui à eux seuls méritent le déplacement du touriste.

Les La Trémoille avaient commandé au célèbre Martin Claustre, pour leur chapelle de Thouars, des mausolées qui faisaient l'admiration des contemporains. Les Gouffier, leurs rivaux, voulurent non seulement les égaler, mais les surpasser. Ils s'adressèrent, selon toute probabilité, au maître italien établi en Touraine depuis déjà de longues années et naturalisé français depuis 1513, qui jouissait alors de la plus haute réputation, grâce au monument de Louis XII qu'il venait d'achever à Saint-Denis. Hélène de Hangest confia à Jean Juste les tombeaux qu'elle voulait élever à son mari et à sa belle-mère, Philippe de Montmorency. Le grand artiste, peut-être déjà aidé de son fils qui lui succéda plus tard, tailla dans le plus pur carrare ces deux admirables cénotaphes, où l'on retrouve non seulement le caractère général de l'art italien, mais plusieurs détails qui semblent empruntés au célèbre tombeau de Louis XII. En 1539, il avait terminé le monument d'Artus Gouffier. Le gisant, en cotte d'armes, un coussin sous la tête, comme dans les chefs-d'œuvre, malheureusement disparus, de Martin Claustre, reposait sur un soubassement à l'antique, avec des niches où tous les membres de sa famille, chacun avec les attributs de sa charge, tenaient lieu de pleureurs. A côté, Philippe de Montmorency, dans ses longs vêtements drapés avec une rare recherche de style, présente une allure plus particulière, plus italienne et plus classique (1).

Dans les soubassements, à côté de ces deux belles figures, qui, malgré les mutilations des protestants de Dandelot, dégagent encore une si fière impression de noblesse, apparaît la collaboration d'un talent inférieur et du reste s'éloignant davantage des traditions italiennes. C'est très probablement Jean II Juste, dont le faire se reconnaît à des détails de décoration reproduits dans le monument de Claude Gouffier, son œuvre certaine et datée par une quittance de 1559.

Pour ce troisième tombeau, l'imagier avait sans doute exécuté une double sépulture, celle du grand écuyer et celle de sa femme. Mais le monument de Françoise de Brosse a disparu. Nous n'avons plus à admirer que celui du mari, cadavre nu sur un linceul, d'un art aussi puissant, quoique de proportions plus réduites que celui d'Artus.

En revanche, nous possédons, sans doute aussi de la main de Jean II, le tombeau de l'amiral Bonnivet, revêtu d'une cotte à ses armes, les pieds reposant sur un lion. Mais cette statue de marbre

(1) Nous reproduisons ci-contre le détail de cette statue qui n'est pas suffisamment connue à notre gré et n'est moulée qu'en partie au Trocadéro.

blanc, sur un cénotaphe de marbre noir orné de médaillons, est de modeste apparence, et l'on se demande vraiment pourquoi Claude Gouffier a mesuré si parcimonieusement l'hommage rendu à la mémoire du combattant de Pavie.

D'intéressantes œuvres de peinture mériteraient également d'attirer l'attention dans cette collégiale, si leur état de dégradation permettait de les mieux distinguer. Mais les ouvrages des architectes et des sculpteurs suffisent pour conserver à ce petit bourg du Poitou le renom que lui avait valu l'attribution, probablement erronée, d'un atelier céramique fameux qui n'y a sans doute jamais travaillé et pour justifier la visite de l'artiste et de l'archéologue.

Henri CLOUZOT.

MONUMENTS DE FRANCE

Documents et Nouvelles

✤ ✤ ✤ Nos lecteurs ont été renseignés dans notre dernier numéro sur la *question du théâtre d'Orange*, et, s'ils ont été convaincus par les réflexions de M. L. de Fourcaud, ils seront certainement heureux d'apprendre que la Commission des Monuments historiques tout entière partage le sentiment de notre éminent collaborateur. Voici en effet, d'après le procès-verbal officiel de ses séances, le vœu qu'elle a exprimé dans sa dernière séance :

« *La Commission, estimant que les travaux exécutés jusqu'ici au théâtre antique d'Orange sont largement suffisants pour permettre les représentations extraordinaires qui peuvent y être organisées, exprime le vœu qu'il n'y soit plus exécuté aucun travail nouveau de restauration.* »

✤ ✤ ✤ **Dégagement de la cathédrale de Reims.** — On poursuit les travaux de démolition des bâtiments d'administration qui, en arrière du Palais de Justice, venaient border la place du parvis devant la grande façade de la cathédrale rémoise. Il semble n'y avoir rien à regretter dans ces bâtisses grises, médiocres et laides, et cependant on ne laisse pas de ressentir quelque inquiétude à la pensée de la façade officielle qui va venir accompagner de ce côté le merveilleux portail gothique, et l'on ne sait que souhaiter de préférence d'un voisinage immédiat disparate et compromettant ou d'un recul, certainement contestable en principe, isolant comme dans un désert le morceau d'architecture que devaient venir enserrer plus intimement autrefois les constructions laïques groupées à son ombre, mais plus respectueux en somme, et plus raisonnable, sinon plus logique.

✤ ✤ ✤ Parmi les derniers classements de *monuments historiques* on signale celui des ruines du château féodal de Bressieux (Isère), dont les parties les plus anciennes remontent au XII[e] siècle.

✤ ✤ ✤ La commission du Vieux-Paris s'est préoccupée récemment de faire conserver par la photographie, par le dessin et par la peinture quelques aspects de l'ancien *couvent de l'Abbaye aux Bois* qui doit disparaître bientôt, et en particulier l'appartement qu'y occupa M[me] Récamier. Ces divers documents seront réunis au musée Carnavalet.

✤ ✤ ✤ Le *Monument de Desaix* dû au sculpteur Fortin, qui orna jadis la place Dauphine à Paris, vient d'être cédé par la ville à la municipalité de Riom. Ce monument de style classique surmontait une fontaine et n'était pas sans intérêt historique et artistique. C'est une opération assez étrange que cette cession d'un monument qui appartient déjà au passé d'une ville, à une autre cité moins fortunée et... moins riche en statues commémoratives.

✤ ✤ ✤ **Exposition rétrospective organisée à Chartres par la Société archéologique d'Eure-et-Loir.** — La Société d'archéologie d'Eure-et-Loir a célébré son cinquantenaire, du 14 au 27 mai dernier.

Parmi les attractions diverses préparées pour les congressistes était une exposition rétrospective d'objets chartrains ou ayant séjourné dans le département depuis un temps immémorial, dans des collections privées. Malgré les difficultés nombreuses soulevées par ces conditions exclusives, la société a pu réunir en son hôtel de la rue Saint-Pierre un certain nombre d'objets de valeur.

Cette exposition fugitive ne devant pas avoir de catalogue, et les objets qui la composent devant rentrer pour fort longtemps peut-être dans des collections privées, nous avons cru devoir signaler ceux qui, au hasard d'une visite rapide, nous ont paru mériter d'être notés comme dépassant la portée d'un simple intérêt local :

Collection préhistorique de M. Fouju. — Série d'objets gallo-romains de M. Bonnard. — Collection de monnaies de Chartres et de Châteaudun, de M. de Ponton d'Amécourt. — Un vitrail du commencement du XIIIe siècle (0^m,40×0^m,50) appartenant à M. Lorin, et représentant la Vierge Noire. Ce vitrail, en parfait état, est l'un des plus anciens vitraux à figures connu. — Deux croix processionnelles du XIIIe siècle à M. l'abbé Dubois. — Une petite tête d'homme du XIIIe siècle en pierre finement sculptée, provenant de la cathédrale, à Mme Veuve Piebourg; très remarquable. — Une très belle collection de sceaux et contre-sceaux de Chartres et de Beauce, de MM. Gillard, Corbin, etc.

Chef reliquaire du XVIe siècle, à M. A. Mayeux, déjà exposé aux Primitifs français sous le n° 331. Bois sculpté et peint. — Un dextre reliquaire bois peint XVIe siècle ; un *Couronnement de la Vierge* ; une *Mise au tombeau* également en bois peint du XVIe siècle, de M. Béthouart. — Un *Saint Martin* en albâtre, XVIe siècle, d'un bon style, malheureusement un peu mutilé (0^m,15), provenant du Mesnil-Thomas, appartenant à M. Lhopiteau.

Un prédicateur ou docteur en chaire avec un disciple debout (hauteur : 0^m,25), très remarquable bois sculpté et peint du XVIe siècle, d'une grande finesse d'expression, origine inconnue, classé sous le n° 484, sans nom de propriétaire. — Le *Martyre de saint Étienne*, très bel émail sur verre du XVIe siècle appartenant à M. Lorin.

Quatre tapisseries des Flandres, représentant des scènes bibliques, propriété de M. Maugin. — Deux remarquables portraits de famille: Duval Le Beroy et sa femme, époque Louis XIII, conservés dans leurs cadres. — Deux autres portraits de famille, époque Louis XV, exposés par M. Maugars, de Dreux. — Portrait de Maximilien de Béthune, appartenant à M. Garnier. — Deux dessus de porte provenant du château de Crécy, à la marquise de Pompadour; grisailles non signées, à M. Lhopiteau.

La partie bibliographique est représentée par de nombreuses pièces intéressantes, et principalement par : le rouleau mortuaire de Gui Ier, abbé de Saint-Père, 1241, le plus long rouleau mortuaire connu ; — les *Heures de Chartres* de Simon Vostre de 1506 ; — les *Heures de Chartres* de Simon Vostre de 1507 ; — les *Heures de Chartres* de Thielman Kerver, 1556, appartenant à M. Champagne, de Dreux.

De très belles reliures aux armes de Godet des Marets, 1690 ; de Lubersac, 1790 ; Rosset de Fleury, 1746 ; d'un abbé de Tyron, XVIIIe siècle ; de Noailles, XVIIIe siècle ; de Mme de Pompadour, à Crécy ; de Rostaing de Brou ; de Gaston d'Orléans, duc de Chartres ; du Prieur de Belhomer ; de l'abbé de Coulombs ; d'Abondant ; de Maillebois. Presque toutes ces reliures appartiennent à M. Champagne, de Dreux.

Tels sont les principaux objets beaucerons et chartrains exposés pouvant avoir un intérêt autre qu'un simple souvenir local. Nous avons omis intentionnellement tous les objets appartenant à la Société d'archéologie et qui resteront exposés dans son musée permanent, comme ceux prêtés par le Musée de Chartres. Le tout formait un ensemble extrêmement honorable, dont on doit féliciter principalement M Denos, l'organisateur de l'exposition du cinquantenaire.

Albert MAYEUX.

✢ ✢ ✢ **Exposition de la Broderie, de la Dentelle et de l'Éventail au Musée des Arts décoratifs.** — L'Union centrale des Arts décoratifs a ouvert le 1er juin, au Pavillon de Marsan, sa première exposition d'art appliqué ancien et moderne. La Broderie, la Dentelle, l'Éventail formaient le programme de cette manifestation qui se termine le 15 juillet. Il ne pouvait être question de montrer dans le hall de pierre du Musée, et dans cinq salles du rez-de-chaussée, une histoire complète de ces arts divers, mais seulement de rapprocher de belles œuvres anciennes ce que l'art et l'industrie parisienne produisent de plus parfait de nos jours. Robes d'apparat, vêtements religieux, tentures d'appartements inspirés des styles anciens ou conçus selon les principes de l'art moderne, dentelles de Bayeux, d'Auvergne ou de Lorraine offrent comme la synthèse du décor et de la technique des artistes contemporains. Et il est intéressant de constater que ceux-ci sont dès à présent en possession de

formules décoratives dont l'élégance et la fantaisie peuvent être opposées aux arabesques et aux rinceaux inspirés des styles anciens.

Deux vitrines présentent, au centre de la grande nef du musée, l'histoire de l'éventail pendant le XIXe siècle, tandis que sur les murs, des feuilles peintes ou lithographiées par les artistes de toutes les écoles montrent avec quel agrément ont été représentés dans le cadre traditionnel de l'éventail des scènes ou des décors qui fixent d'une amusante façon le goût et les mœurs d'une époque.

Dans les salles latérales se développe, sur un plan similaire, la série des broderies empruntées aux collections de MM. Chatel et Tassinari, Wassermann, Trouvé, de Poles, Lebaudy, Arthur Martin, Georges Hœntschel, Forgeron, Marquereau, Fenaille, Alavoine, Stora, etc. L'art gothique français et flamand, l'art espagnol et italien du XVIe siècle, les nobles rinceaux du XVIIe siècle français, les fines broderies au crochet du XVIIIe y figurent dans la variété de leurs procédés divers avec quelques-uns des décors composés pour le vêtement masculin ou féminin, sans oublier l'unique collection de gants prêtée par Mme François Flameng.

La curiosité du visiteur ira également à ces documents inédits sortis des cartons de la maison Brocard qui nous montrent les dessins des broderies du manteau du sacre de Napoléon Ier et du trône de Louis XIII, du carrosse du sacre de Charles X et celui du baptême du duc de Bordeaux, de la sabretache du prince Eugène et du képi du duc d'Aumale, qu'accompagnent dans une vitrine-table les livres de comptes de ces brodeurs officiels, où se lit sur une page le prix des abeilles d'or du trône impérial et sur une autre celui des fleurs de lis qui les avaient remplacées.

Dans la salle voisine consacrée à la dentelle, une incomparable série de grandes pièces en point de France, d'Alençon, d'Argentan et d'Angleterre sera une révélation pour ceux qui s'intéressent à un art et à une industrie auxquels la Société de la Dentelle de France, qui a si utilement travaillé à la réunion de toutes ces merveilles, voudrait rendre le lustre et la splendeur dont le passé nous a laissé de si magnifiques témoignages.

Là encore des collections comme celles de Mmes Jules Porgès, marquise de Lambertye, comtesse de Valencia, Martin Rikoff, Doistau, Achille Fould, comtesse Renée de Béarn, duchesse de Mouchy, Beer, marquise Arconati Visconti, comtesse Jean de Castellane, Lescure, Blanck, etc., etc., ont permis de réunir des pièces uniques encore jamais exposées.

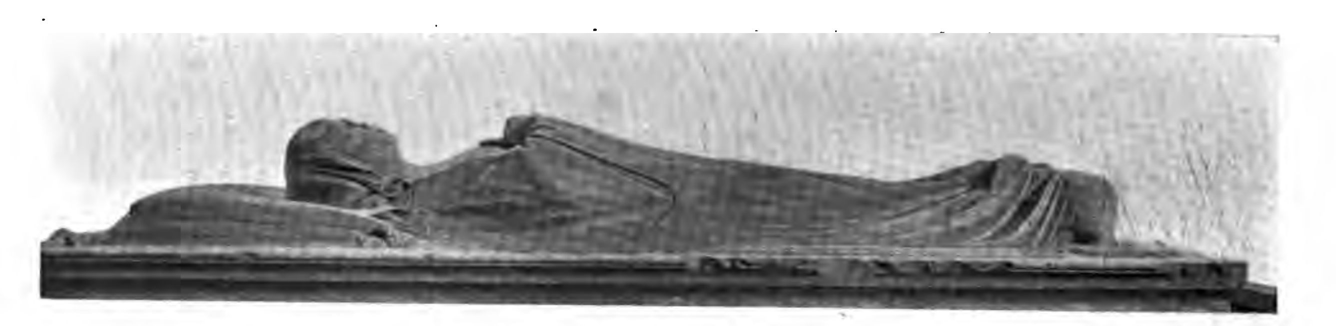
La série des éventails anciens n'est pas moins intéressante. La collection Denormandie qui présente en pièces de premier ordre toute l'histoire de cet accessoire de la toilette féminine, les feuilles incomparables de la collection Chappey et Bisson, l'artistique collection de Mme Delorme, qui contient des chefs-d'œuvre, avec quantité d'autres pièces isolées libéralement prêtées, forment un ensemble où l'art français apparaît dans toutes ses qualités de grâce et de mesure. Car si la composition de ces scènes variées de mœurs et d'histoire, de ces pompeuses mythologies et de ces aimables bergeries méritent d'être admirées, il faut remarquer également ces montures charmantes, où l'ivoire et la nacre, l'écaille et l'or se combinent avec une fantaisie toujours renouvelée pour servir de soutien à ces fragiles merveilles. N'oublions pas enfin de citer dans cette rapide énumération les éventails japonais, à MM. H. Vever, Tronquoy et Marteau d'un décor si précieux où sur des fonds d'or se détachent, quelquefois stylisées, le plus souvent au naturel, les plus exquises décorations florales.

Cette exposition est la première d'une série où passeront successivement sous les yeux du public les productions les plus parfaites de la parure et de l'ameublement ancien et moderne.

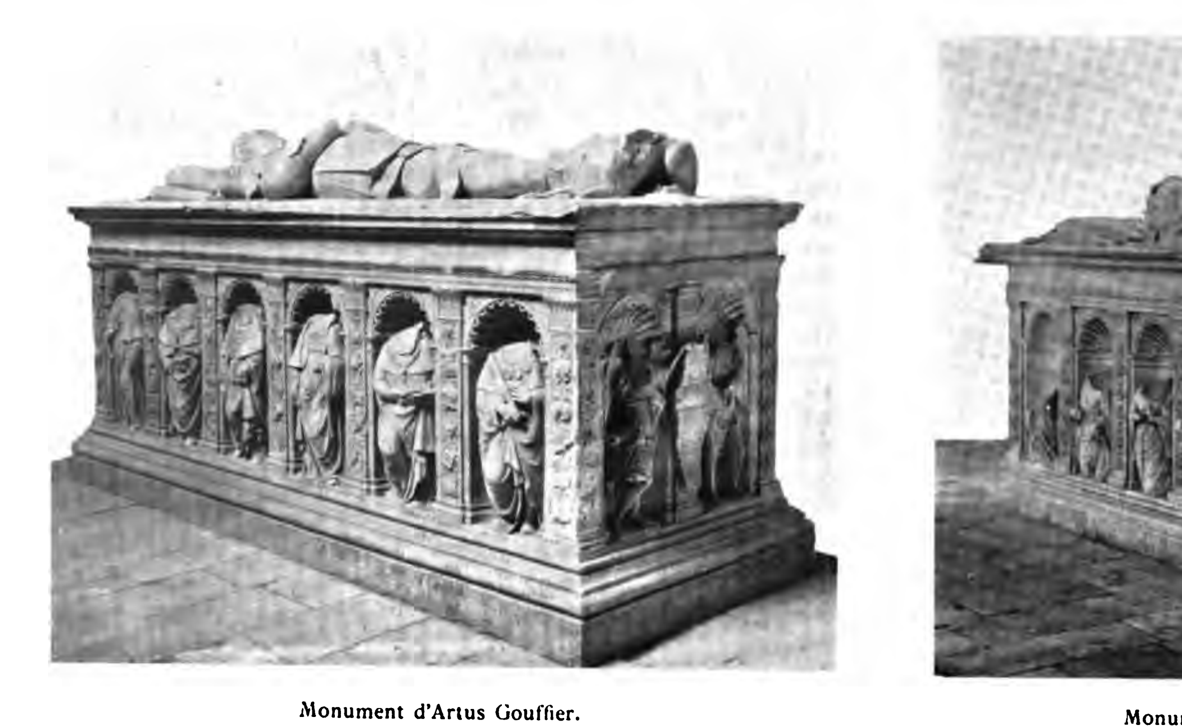
L. METMAN.

6962-06. — CORBEIL. Imp. ÉD. CRÉTÉ.

Le Gérant : H. LAURENS.



Statue funéraire de Philippe de Montmorency.



Monument d'Artus Gouffier.

Monument de Philippe de Montmorency.

Tombeaux de la collégiale d'Oiron (Deux-Sèvres).



L'enfant Ploutos.

Fragment antique en marbre.

(Musée du Louvre.)

Musées et Monuments

DE FRANCE

L'ENFANT PLOUTOS

Don de la Société des Amis du Louvre

(Planche 25.)

La Société des Amis du Louvre a eu récemment la bonne et généreuse pensée d'offrir au département des antiquités grecques et romaines une petite tête d'enfant fort intéressante, sur laquelle il semble utile d'attirer l'attention des amateurs et des érudits.

Haute seulement de $0^m,13$, elle a été taillée dans un morceau de marbre blanc, à grains serrés, qui ressemble assez à du pentélique. Elle provient d'une statuette en ronde bosse qui représentait un petit enfant de trois ou quatre ans au plus. Comme elle a été séparée du corps du bambin juste au-dessous du menton, le cou a presque entièrement disparu. Il en reste assez cependant pour reconnaître à peu près le mouvement que le sculpteur avait voulu donner à la tête : elle était légèrement tournée vers la droite et un peu levée, comme si le regard de l'enfant avait été dirigé vers une figure de plus grande taille, placée à côté de lui.

L'origine de cette tête est connue. Trouvée au Pirée, elle fut donnée en 1855 par le roi de Grèce au commandant d'infanterie de marine H. Cornu ; elle passa plus tard à son frère, puis à son neveu M. Henri Cornu, caissier à la Banque de France, entre les mains duquel elle se trouvait depuis une trentaine d'années.

Fort heureusement, le hasard a préservé cette jolie tête, dont le nez est resté intact. Les petites dégradations qu'elle a subies — un léger coup de pointe sur le front et une écorchure au bas de la joue gauche — n'altèrent en rien le charme de ce visage enfantin, auquel l'artiste a su donner une expression particulière de vie : la tendresse s'y mêle à la grâce ; la joie y est nuancée d'un sentiment quelque peu malicieux. L'ensemble de la physionomie est rendu d'une manière fort naturelle : sur les lèvres se dessine un sourire ; le front est légèrement bombé et le marbre savamment uni donne à cette partie haute du visage l'aspect véritable d'un front très enfantin ; les pommettes des joues se soulèvent ; les yeux sont légèrement bridés, le regard caressant s'anime sans effort. Une tresse de cheveux, symbole de l'enfance, part du milieu du front et descend jusqu'à la nuque. Comme sur la tête du petit Dionysos, porté sur le bras de l'Hermès d'Olympie, les cheveux cachent entièrement les deux oreilles et les couvrent en retombant sur elles en masses bouclées. Mais sur la tête du Pirée, les boucles sont très sommairement indiquées ; le sculpteur ne s'est pas attardé à les rendre en détail. Ce n'est pas qu'il ait attaché moins d'importance à la chevelure qu'au reste de son œuvre, car il avait pris soin de la rehausser par l'adjonction d'une bandelette ou d'un lien de métal (*redimiculum*), malheureusement disparu, dont l'existence est rappelée aujourd'hui par trois trous bien visibles, l'un au-dessus du front et les deux autres derrière les oreilles. Ces trous indiquent en effet les points d'attache de l'ornement qui entourait la tête.

S'il m'était permis d'émettre une hypothèse au sujet de cette tête, je dirais volontiers que la statuette dont elle provient faisait partie d'un groupe. Parmi les groupes antiques dans la composition desquels entrait un enfant, les plus célèbres sont ceux d'Eiréné et de Ploutos, d'Hermès portant l'enfant Dionysos, du Silène à l'enfant. C'est à une

réplique du premier que je rattacherais cette tête enfantine, qui paraît bien avoir le sourire attirant, presque provocant, qu'on souhaite au dieu de la Richesse.

En 375, après la victoire de Timothée à Leucade, après la conclusion de la paix entre Athènes et Sparte, les Athéniens instituèrent des sacrifices annuels en l'honneur d'Eiréné, la déesse de la Paix. Un groupe symbolique de la Paix protégeant la Richesse, allégorie bien placée dans une ville où pour beaucoup de citoyens ces deux mots représentaient toute la politique, fut consacré au nom de l'État, près du Portique des Eponymes. Pausanias en parle à deux reprises; il nous apprend même le nom du maître qui fut chargé de l'exécution de cette œuvre importante dont l'original était probablement en bronze. Cet artiste s'appelait Céphisodote et il était le père de Praxitèle.

Un groupe en marbre trouvé à Rome, groupe aujourd'hui conservé à la Glyptothèque de Munich, est considéré comme une copie fidèle de l'œuvre de Céphisodote : la Paix y est représentée sous les traits d'une jeune femme drapée, pleine de dignité et de noblesse, inclinant doucement la tête à gauche vers un enfant qu'elle tient sur le bras. La tête de l'enfant est rapportée et provient d'une figure d'Amour. Une légère draperie entoure les hanches du petit garçon qui, avec un mouvement plein de vie, tend la main droite vers le menton de sa nourrice.

Des monnaies de Cyzique et d'Athènes sur lesquelles se rencontre la copie d'un groupe presque exactement pareil donnent une idée précise de la façon dont celui de la Glyptothèque aurait dû être restauré, avec un sceptre dans la main droite de la déesse et une petite corne d'abondance au bras de l'enfant. Ploutos symbolise l'inépuisable fertilité de la terre; la corne d'abondance est son attribut naturel, mais la Richesse ne peut se développer que sous la protection de la Paix.

Sans parler d'une seconde copie du même groupe qui fut découverte à Athènes au XVIIe siècle et détruite vers 1672, une réplique du Ploutos provenant du Pirée se trouve maintenant au Musée d'Athènes; une autre est conservée au Musée de Dresde. La tête offerte à nos collections nationales par la Société des Amis du Louvre appartenait, je le crois bien, à une troisième réplique de l'enfant Ploutos, datant de la renaissance de l'art attique à la meilleure époque romaine. Si cette opinion se confirme, on voit quelle est, pour l'histoire de la sculpture grecque, l'importance du don de la Société des Amis du Louvre.

La provenance du Pirée est certaine; elle ne peut que confirmer notre hypothèse. Quant à l'objection qui pourrait se produire au sujet du lien de métal placé dans la chevelure et qui ne se retrouverait pas traité de la même façon sur d'autres répliques connues, elle ne peut être prise en considération. On sait en effet avec quelle liberté travaillaient les copistes dans l'antiquité et combien les adjonctions de ce genre étaient fréquentes. On a retrouvé à Olympie la tête originale du petit Dionysos qu'Hermès portait sur son bras : dans l'œuvre même de Praxitèle cette tête d'enfant n'est pas entourée d'un lien fleuri, et cependant ce lien fleuri existe sur une réplique de la même tête conservée à Rome, au Musée des Thermes.

J'ajoute encore un mot. Une intéressante variante du groupe de Munich est exposée au Louvre dans la galerie des empereurs (salle d'Auguste). Elle est connue sous le nom de *Messaline portant Britannicus*. L'enfant, dont la tête est moderne, est de dimensions très petites. On se rendra parfaitement compte en l'examinant, de ce que pouvaient être dans l'antiquité les répliques plus ou moins libres des œuvres célèbres. Le groupe de la salle d'Auguste est certainement une imitation du groupe de Céphisodote dans laquelle la Paix et la Richesse sont devenues une dame romaine avec un enfant qu'elle porte sur le bras.

HÉRON DE VILLEFOSSE.

♠ ♠ ♠ ♠ ♠ ♠ ♠ ♠ ♠ ♠ ♠ ♠

UN BAL DU DUC DE JOYEUSE

Au Musée de Versailles

(Planche 26.)

Le Musée de Versailles a reçu, en novembre 1905, de M. Georges Sortais, l'érudit peintre expert, un don des plus précieux. C'est une peinture d'assez grandes dimensions (H. 1,22 × L. 1,85), anciennement reportée sur toile, qui représente le *Bal donné, en 1581, à la cour de Henri III, à l'occasion du mariage d'Anne, duc de Joyeuse, avec Marguerite de Lorraine.* Le Louvre possède du même sujet une composition identique, mais traitée en de minuscules proportions, sur cuivre (nº 1035, H. 0,41 × L. 0,65). Sans discuter la question assez délicate de priorité de l'une de ces œuvres sur l'autre, il suffira de dire, pour marquer l'importance du tableau de Versailles, qu'il est l'exact pendant d'un autre *Bal* exposé au Louvre sous le nº 1034 (H. 1,20 × L. 1,83) et que nous reproduisons ci-contre. Il y eut d'ailleurs, à cette époque, un certain nombre de compositions de ces *Bals* royaux, peintes ou gravées. Une d'elles, de peinture inférieure à la nôtre, se voit au Musée de Blois. Il vaudrait la peine de rechercher l'origine, et de tenter un classement de ces curieux tableaux mi-réalistes, mi-historiques, dont un des attraits, et non le moindre, à nos yeux, réside dans le détail minutieux des costumes.

Les deux tableaux du Louvre, qui furent jadis exposés à Versailles, ont fait partie de la collection Gaignières, et voici la notice rédigée par Gaignières lui-même sur le panneau nº 1035, telle qu'elle se trouve reproduite à la page 89 du savant travail de Charles de Grandmaison, *Gaignières, ses correspondants et ses collections de portraits :*

BAL DES NOCES D'ANNE, DUC DE JOYEUSE
EN OCTOBRE 1581

« C'est luy qui dance avec Marguerite de Lorraine, sœur de la reine, qu'il espousa en octobre 1581. Il est sans cordon bleu ; il ne le reçut que le 1er janvier 1583. Le roi Henri III est assis sous le dais ; auprès de luy, la reine Catherine de Médicis, et ensuite la reine Louise de Vaudemont, sa femme.

« Derrière, et à côté de la chaise du roy, est Henri de Lorraine, duc de Guise, avec le cordon bleu qu'il avoit eu dès le 1er janvier 1580. Après luy est Charles de Lorraine, duc de Mayenne, sans cordon bleu, et il ne le fut que le 1er janvier 1583. Suit Charles de Lorraine, duc d'Aumale, avec le cordon bleu qu'il avoit eu dès le 1er janvier 1579. Ensuite est François de Luxembourg, duc de Piney, avec le cordon bleu qu'il avoit eu le 1er janvier de la mesme année 1581.

« A costé du roy est Mme de Bar, sa sœur, et auprès d'elle Louis de Gonzague, duc de Nevers, cordon bleu dès le 1er janvier 1579. »

La description très précise de Gaignières est valable, on le voit, pour la peinture de Versailles, telle que la représente notre gravure. Toutefois, Ch. de Grandmaison fait observer que Gaignières se trompe évidemment en reconnaissant dans la personne qui est debout à la gauche du tableau Claude, sœur de Henri III, femme de Charles de Lorraine, duc de Bar, laquelle était morte dès 1575 ; mais ce pourrait être l'autre sœur de Henri III, la reine Marguerite de Navarre. Cette même personne se retrouve dans la second *Bal* du Louvre, celui que Gaignières nomme le *Bal du duc d'Alençon.* On l'y voit sur la gauche, debout auprès de Mayenne, un peu en arrière de Henri III et de la reine Catherine.. M. Louis Dimier, qui étudie ce tableau dans un récent article du *Bulletin van den Nederlandschen Oudheidkundigen Bond*, la reconnaît pour Marguerite de Lorraine Mercœur, sœur de la reine Louise et duchesse de Joyeuse ; et il nomme duc de Joyeuse le personnage que l'on voit à la droite de la reine Catherine, et que nous retrouvons au tableau de Versailles, debout derrière le roi et sa mère. Mais ce personnage, pour Gaignières, et j'incline à cet avis, serait Henri de Lorraine, tandis que Joyeuse doit être le seigneur coiffé d'un haut panache de plumes, qui occupe le centre du tableau ; c'est lui qui serait la sixième des figures debout sur la gauche du grand *Bal* du Louvre.

Je ne saurais développer ici l'étude minutieuse de ces attributions ; il suffira d'attirer l'attention sur quelques points. M. Dimier suppose que la

reine Louise, femme de Henri III, peut être la dame assise et que l'on voit de dos au premier plan à gauche de la peinture du Louvre. Mais cette même dame se retrouve, avec quelques variantes de costume, assise au premier plan à droite de notre tableau, et je crois qu'il y faut voir tout simplement une figure meublante et qui équilibre les deux compositions. Je crois aussi que Gaignières n'a pas tort de reconnaître la reine Louise dans la personne assise auprès de Catherine de Médicis; il y a là, en plus des vraisemblances iconographiques, une raison de convenance. Cette même personne, au tableau dénommé par Gaignières le *Bal du duc d'Alençon*, est parfaitement reconnaissable vers la droite, vue de face et menant la ronde des dames et des seigneurs sur le tapis semé de fleurs et de feuillages.

M. Dimier a justement montré que ces sortes de tableaux historiques étaient composés par les peintres avec l'appoint de portraits le plus souvent au crayon. Assurément la figure de Henri III se retrouve identique en des portraits dont Versailles possède un exemplaire (n° 3250), dans la même facture blafarde et un peu molle de notre *Bal*. A Versailles également, la riche série qui provient de Gaignières comprend un duc de Mayenne (n° 3302) tout pareil à la figure qui se voit dans notre *Bal*. En revanche, les portraits de Henri de Lorraine (n° 3230) et de Charles de Lorraine, duc d'Aumale (n° 3158), ne correspondent nullement aux attributions de Gaignières; mais tout cela est sujet à revision.

Autrefois les deux tableaux du Louvre étaient donnés sans hésitation à François Clouet; il en eût été de même du tableau de Versailles. Mais il semblerait hasardeux aujourd'hui d'attribuer au second Clouet des œuvres exécutées dix ans après sa mort. M. Dimier a mis en avant le nom de Herman van der Mast, élève de Frans Floris, qui demeura sept ans à la cour de France, au service de la reine Catherine, et dont on peut voir des œuvres signées au Musée d'Amsterdam. L'attribution est à retenir; elle permet de classer sous une même rubrique toute une série de morceaux précieux pour l'iconographie de la cour des Valois.

ANDRÉ PÉRATÉ.

A PROPOS DU MUSÉE DE VERSAILLES

M. ALPHONSE BERTRAND vient de réunir en volume (1), sous le titre : *Versailles : ce qu'il fut, ce qu'il est, ce qu'il devrait être*, les très intéressants articles qu'il a publiés dans la *Revue des Deux Mondes*, en les augmentant de notes et de quelques documents. Si le premier chapitre : le Versailles royal, n'est qu'un résumé assez insignifiant de l'histoire du château et un tableau de la vie de cour sous Louis XIV et Louis XV, les deux autres, d'un intérêt plus considérable, traitent de Versailles depuis 1789, particulièrement de la création du Musée et de la restauration du palais entreprise depuis une vingtaine d'années. C'est sur ces deux derniers chapitres du livre que nous désirons attirer l'attention, en reprenant cette question de la réorganisation du musée et du développement futur des collections.

Abandonné par la royauté au 6 octobre 1789, le château demeura vide, Versailles devint une ville morte. Si l'oubli avait protégé les œuvres d'art entassées au palais, nous aurions possédé en ce lieu un incomparable musée de l'art décoratif français aux XVIIe et XVIIIe siècles; car nous pouvons connaître par les inventaires successifs, celui de 1786-1787 et surtout celui de 1792 exécuté sur l'ordre de l'Assemblée Constituante, les richesses mobilières, commodes, consoles, vases, porcelaines de Sèvres, lustres, tapisseries qui remplissaient les appartements royaux. Tout cela fut dispersé par l'énorme vente qui commença le 25 août 1793, dans la cour des princes, au logement de l'ex-princesse de Lamballe et se poursuivit une année entière. Quelques curieux d'art, des Versaillais désireux de faire renaître la vie en ces solitudes réclamèrent la formation d'un muséum au palais désert. Dès novembre 1792, une pétition était présentée à la Convention, au nom des sections du district de Versailles, pour solliciter la restitution des tableaux qui ornaient jadis le château. L'idée se précisa en 1793

(1) Alphonse Bertrand, *Versailles : ce qu'il fut, ce qu'il est, ce qu'il devrait être*. In-16 de VIII-342 p. Paris, Plon-Nourrit, 1906.



Cliché Neurdein.

Bal du duc de Joyeuse.

(Musée de Versailles.)



Cliché Giraudon.

Bal du duc d'Alençon.

(Musée du Louvre.)

de grouper des peintures françaises. Avec des objets provenant des saisies d'émigrés, d'épaves de l'ancienne collection royale, Hugues Lagarde, nommé aux fonctions de conservateur, s'entourant de savants, d'artistes, semble avoir entamé une véritable organisation de musée; malheureusement, les difficultés qu'il rencontra auprès du commissaire Delacroix le contraignirent d'abandonner sa tâche. Ce fut seulement en 1797 que le ministre de l'intérieur Bénezech fonda régulièrement le musée spécial de l'école française, constitué par d'importants tableaux des XVIIe et XVIIIe siècles provenant des anciennes collections de la couronne, auxquels vinrent s'ajouter quelques œuvres d'artistes vivants. Nous avons, par un catalogue imprimé en 1802, la désignation des 369 peintures qui composaient cette collection installée aux grands appartements; cette création était excellente; seulement le musée fut plutôt considéré comme un dépôt dans lequel on vint puiser pour les besoins des établissements publics et plus tard des églises; aussi les œuvres d'art étaient-elles dispersées aux dernières années de l'Empire et les salles de nouveau vides (1).

Ces essais ont-ils influencé l'esprit de Louis-Philippe? On peut croire qu'il en fut informé, mais sa création est inspirée surtout par le souvenir des galeries de portraits d'hommes illustres qui existèrent en assez grand nombre dans des châteaux depuis le XVIe siècle et elle se rattache, d'autre part, au projet formé par le comte d'Angiviller dans les dernières années de l'ancien régime. M. Bertrand a clairement exposé quelles furent les tendances du roi, qui s'accusent par les sujets commandés, et quelles furent les conséquences politiques de la glorification des armées de la Révolution et de l'Empire. D'ailleurs, le meilleur commentaire de la pensée du Roi des Français a été donné, sous une forme grandiloquente et naïve, au lendemain de l'ouverture du palais désormais consacré « à toutes les gloires de la France » par Alexandre de Laborde, dans son curieux ouvrage *Versailles ancien et moderne*, publié en 1839.

Quand on a flétri les destructions stupides d'ensembles décoratifs aux appartements royaux (surtout aux pièces du rez-de-chaussée), il faut rendre justice aux achats — parfois excellents — par lesquels fut rassemblée cette énorme collection iconographique. Les documents d'archives permettent de faire honneur aux fonctionnaires choisis par le roi, de la conservation de quantité d'importants tableaux qui forment une histoire complète du portrait peint en France du XVIe au XIXe siècle. Et veut-on savoir à quels prix furent acquis les portraits des XVIIe et XVIIIe siècles? Quelques exemples paraîtront significatifs. Les portraits des magistrats Th. Morant et Lepelletier par Largillière, étaient achetés à la vente du peintre Augustin, en 1839, l'un 90 francs, l'autre 262 francs; Nicolas Coustou, par le même artiste (aujourd'hui au Louvre), se payait 200 francs en 1841; l'image du sculpteur Jean Thierry (très supérieure à la réplique du Musée de Lyon) était vendue par Paul Lacroix, en 1846, pour 900 francs. Les Rigaud n'atteignent pas ce haut prix, le Dangeau est acheté 300 francs en 1835; les maîtres du XVIIIe siècle sont facilement accessibles : on donne 400 francs, en 1835, de la Famille de Carle Van Loo, 62 francs pour La Vrillière de L. Michel Van Loo, 350 francs pour le Goyon de Matignon par Tocqué et 200 francs, en 1835, pour le charmant et spirituel Gresset. On doit regretter que les offres de tableaux anciens aient été trop rares et les commandes aux contemporains trop abondantes.

Il convient de toujours rappeler, à la confusion des organisateurs, l'étrange disposition qui fut adoptée pour l'installation de ces peintures, les cadres de menuiserie à compartiments symétriques; et les traitements barbares que firent subir aux tableaux anciens l'équipe de restaurateurs qui agrandissaient ou réduisaient les toiles pour les adapter à la dimension des bordures. Quant aux nombreuses copies commandées un peu au hasard, elles furent misérablement exécutées; leur mélange aux originaux donnait aux salles cet aspect déplaisant et incohérent qui rebutait jadis les curieux les plus ardents. N'oublions pas de rappeler également les achats de meubles, en petit nombre il est vrai, consoles, torchères, qui vinrent orner les salles; parmi ces pièces d'ameublement, l'on compte la pendule de Passemant et Dauthiau placée dans la gaine de bronze ciselée par Caffieri, qui, malgré sa réputation, avait été aliénée pendant la Révolution.

Célébrée avec un enthousiasme niais ou de commande à son apparition, l'œuvre de Louis-Philippe, mieux étudiée, n'avait pas tardé à tomber dans le

(1) M. Dutilleux a publié sur cette création éphémère, un intéressant travail dans les *Réunions des Sociétés des Beaux-Arts des départements*, année 1886 et notes supplémentaires en 1895, que M. Bertrand ne paraît pas avoir consulté.

discrédit le plus complet. La déplorable et ridicule imagerie guerrière étalée aux meilleurs endroits du palais avait fait oublier les documents historiques précieux, de rares visiteurs se hasardaient dans les longues galeries des attiques, les véritables œuvres d'art du musée étaient négligées. Peu à peu, les meilleures pièces de la collection disparaissaient au profit du Louvre. La création — assez discutable d'ailleurs — d'une salle de portraits d'artistes, sur l'initiative de Castagnary, enlevait à Versailles quelques-uns des plus remarquables portraits des XVIIe et XVIIIe siècles, en provenance de l'Académie royale. Après chaque exposition où figuraient des envois de Versailles, les emprunts étaient rarement restitués ; ainsi arrivaient au Louvre les *Croisés* d'Eugène Delacroix — ce qui était bien légitime, — le *Sacre* de David et le *Fournier-Sarlovèze* de Gros, tandis que les bonnes sculptures du moyen âge et du XVIIe siècle, mêlées aux moulages dans les galeries de pierre, venaient enrichir les salles du musée de la sculpture française, sur l'initiative féconde de Louis Courajod. Il était temps que l'on fît comprendre qu'il y avait à Versailles d'autres tableaux que les guerriers célèbres, les maréchaux, les amiraux et les batailles. Il est surperflu de rappeler quels furent les principes de la nouvelle organisation des collections inaugurée par la conservation de M. P. de Nolhac et de M. A. Pératé, dont les premiers résultats offerts aux amateurs en 1894, 1895 et 1899 furent unanimement approuvés : séparation des originaux des toiles fabriquées et des copies (ces dernières mises à l'écart), encadrement des tableaux, transformation complète de la répartition des œuvres afin de grouper les peintures en des pièces appropriées. Il peut être utile d'indiquer avec exactitude l'état actuel de cette réorganisation, qui se poursuit trop lentement à cause de la modicité des crédits affectés à ce service, d'exposer le travail accompli et ce qui reste à faire.

Pour suivre l'ordre chronologique, il faut commencer désormais la visite par l'attique du nord. Là, les portraits du XVIe siècle, ceux des règnes d'Henri IV et Louis XIII sont définitivement classés; le travail s'arrête en ce moment à la minorité de Louis XIV, la galerie en retour contiendra la suite des tableaux du XVIIe siècle, mais elle a besoin d'une restauration complète, elle offre encore l'aspect primitif du musée, avec le mélange d'originaux et de copies. Le règne de Louis XIV s'achève aux salles de l'ancien appartement Maintenon — aménagées en 1904 et remaniées récemment — et aux grands appartements qui contiennent quelques portraits et les cartons des tapisseries de l'*Histoire du Roi*. Il faut descendre au rez-de-chaussée pour étudier le XVIIIe siècle. La première salle contient des toiles de la Régence. Dans les pièces de l'ancien appartement du Dauphin sont disposés, depuis 1895 et 1899, quelques-uns des plus gracieux portraits du XVIIIe siècle aujourd'hui célèbres, les Nattier, les Tocqué, les Van Loo. Mais en cette partie du château, la réorganisation n'est accomplie qu'à moitié, toutes les salles qui regardent le parterre du nord (anciens appartements de la Pompadour et de Mesdames), aujourd'hui complètement vides, débarrassées des effigies des maréchaux, attendent des nettoyages et réfections. Ces pièces qui ont gardé quelques charmants détails décoratifs, tel le salon d'angle où se trouvent encore d'admirables panneaux de Verberckt salis par l'odieux badigeon, recevront la suite des peintures qui racontent l'histoire des règnes de Louis XV et de Louis XVI.

A l'attique Chimay commence l'époque contemporaine. Les salles de cet attique viennent d'être complètement remaniées pour permettre l'introduction de nombreuses toiles ou récemment acquises ou depuis longtemps invisibles et ont été ouvertes au public le 29 mai dernier. A la suite de la salle de la Révolution aménagée depuis plusieurs années déjà, on a groupé les tableaux du Directoire et du Consulat, les batailles du général Lejeune auparavant dispersées, les portraits de la famille Bonaparte ; aux cabinets en retour, on retrouvera la collection si précieuse des esquisses de Gérard, les sépias d'Isabey, les curieux crayons dessinés par A. Dutertre pendant l'expédition d'Égypte. Un passage relie l'attique Chimay à l'attique du Midi fermé depuis fort longtemps. Des effigies officielles de dignitaires de l'Empire, ministres, maréchaux, se rangent autour de l'Empereur en costume du sacre (il faut joindre à ces salles pour l'étude des batailles de l'Empire, le rez-de-chaussée de l'aile sud et le premier étage de l'aile nord); enfin, la Restauration occupe une vaste salle avec les portraits des Bourbons ; le classement s'arrête à la Révolution de 1830. Les peintures de l'époque Louis-Philippe, de Napoléon III et de la troisième République s'espaceront sur les murailles de la longue galerie qui con-

tinue l'étage; mais la plus grande partie de cette galerie attend encore l'indispensable réfection du plafond qui croule. Tel est le plan qui est poursuivi depuis plus de dix ans. Tout l'effort doit tendre à l'achèvement de cette œuvre qui a permis de faire connaître tant de peintures oubliées et de mettre en valeur les véritables richesses artistiques des collections entassées par Louis-Philippe.

Dans les pages consacrées à l'avenir du château, M. Bertrand s'occupe de la question de l'ameublement et après de nombreux critiques d'art et rapporteurs du budget, exprime le désir de voir des meubles authentiques orner les appartements de Louis XIV et de Louis XV. Ce projet est séduisant, mais à peu près irréalisable. Le mobilier « authentique » du Versailles de Louis XIV a été presque entièrement anéanti et celui du XVIII[e] siècle dispersé, surtout hors de France, par les ventes révolutionnaires. Les objets qui appartiennent au domaine national n'ont pas tous Versailles pour provenance, et on ne peut garnir les pièces qui abritèrent tant de merveilles avec des meubles médiocres. Quelques pendules, torchères, lustres, pourraient être retrouvés peut-être et venir égayer de notes brillantes les espaces vides. Mais la vraie parure des salles dégarnies, c'est la tapisserie. Sur l'initiative de M. Dujardin-Beaumetz, de nouvelles tentures sont venues s'ajouter à celles déjà posées à la chambre de Louis XV (1). Deux ensembles ont été constitués au salon de Mercure et au salon de la Reine. Des pièces de l'*Histoire du Roi*, qui s'adaptent parfaitement par leurs dimensions aux panneaux, ont pris la place des cartons si tristes par leurs teintes opaques, lourdes, souvent gravement altérés par le temps et les restaurateurs. Les couleurs pâlies, harmonieuses et claires des tapisseries sont pour les yeux un délicat spectacle. La Chambre de la Reine a reçu la pièce du *Repas* de l'histoire d'Esther et l'effet de cette œuvre somptueuse est admirable. En attendant la restauration si facile de cette chambre, souhaitons que deux autres tapisseries de la même suite viennent rejoindre la première. Nous pensons que l'expérience ainsi tentée sera approuvée des amateurs et que bientôt presque toutes les salles seront également transformées; pour les grands appartements royaux, ce sera une véritable renaissance.

G. Brière.

LES PORTRAITS AU CRAYON DE INGRES

Dans les musées de province

(Planche 27.)

La faveur publique, qui paraissait, un temps, s'être plutôt retirée de l'œuvre de Ingres, lui est presque unanimement revenue aujourd'hui; ses dessins en particulier ont été mis en parallèle avec ceux des plus grands maîtres de tous les temps et leur ont été souvent égalés. De luxueuses publications leur ont été consacrées, sans épuiser la matière. Nous voudrions simplement ici passer rapidement en revue, non pas tous les crayons du maître, plus ou moins relevés d'aquarelle, de sépia ou de gouache qui se trouvent dans les musées de province, — et dont celui de Montauban, sa ville natale, possède une si belle collection, — mais seulement ceux d'entre ces portraits au crayon dont il fit un si grand nombre à Florence et à Rome puis à Paris, que l'on retrouve aujourd'hui dans nos galeries provinciales, et qui n'ont été ni tous signalés, ni tous reproduits par M. Gonse dans ses *Musées de province* et par M. Lapauze dans ses *Cent portraits dessinés de Ingres*.

Dans ces effigies si sincères, si énergiques, aux gestes et aux attitudes si indicatrices, à côté des têtes si expressives, les mains, à leur tour, sollicitent une attention toute particulière; maigres ou grasses, courtes ou longues, elles ont une signification; il en est de même des vêtements qui, eux aussi, par leur plus ou moins d'ampleur, leur aspect élégant ou commun, indifférent ou recherché, aident à expliquer le caractère, les goûts, les tendances, l'être moral en un mot, du personnage représenté.

Le Musée de Bayonne, grâce à la générosité de M. Léon Bonnat, compte jusqu'à dix portraits de

(1) Voir la *Revue*, p. 26.

Ingres, merveilles de construction, de sûreté de dessin, de liberté et de franchise de facture que peut envier le Louvre.

D'abord, le crayon d'une princesse que l'on présume être une Bonaparte, sans que l'on puisse rien affirmer à cet égard ni surtout lui donner un nom. La replète et avenante personne est assise paresseusement sur une large et confortable bergère, une voilette sur la tête, la main gauche appuyée sur le dossier du siège, la droite ramenée sur le corps. Signé et portant la mention : Rome 1815, ce dessin est d'un charme et d'une grâce incomparables. C'est un des meilleurs témoignages du talent de l'artiste à sa plus belle époque.

De quatre années plus tôt sont le profil fin et élégant du peintre Lethière et le portrait de Mme Bochet, femme de l'ami de Ingres, les cheveux courts et frisés, l'air mutin et délicat. Ces deux dessins ont été faits à Rome en 1811. Vient ensuite le crayon du graveur Forster, daté de 1825.

Passons rapidement devant l'étude du portrait de Charles X, exécutée en 1829, qui n'entre pas absolument dans la série dont nous nous occupons, et arrivons au crayon dont nous donnons ici la reproduction, celui de Mme Place, fille de M. Leblanc, le banquier français établi à Florence et l'ami de Ingres, dont il a maintes fois reproduit les traits.

Mme Place se présente à nous de face, debout, les mains jointes, les cheveux coiffés en bandeaux, vêtue d'une robe à larges manches. Quoique ce dessin ne soit déjà plus de la meilleure époque du maître puisqu'il est de 1834, comme en témoigne la mention suivante : « Ingres del. à son excellent ami M. Leblanc, 24 octobre 1834 », il n'en reste pas moins excellent de tout point et digne des précédents.

Voici celui de Mme Hennet, femme de Hennet, l'élève du peintre, moins ferme, d'une maîtrise un peu moins absolue.

Voici encore un portrait de la seconde femme de Ingres, Mlle Ramel, signé : « Mme Dpne Ingres. Ingres del. 1852 », représentée debout, de face, les mains croisées, comme Mme Place, comme celle-ci les cheveux séparés en deux gros bandeaux. Malgré ses rares et superbes qualités, ce dessin, dans lequel l'or des bracelets, des bagues et des deux broches est indiqué à l'aquarelle, n'a plus l'acuité et la liberté d'allure de ceux faits à Rome ou à Florence, une vingtaine d'années auparavant.

Le dernier crayon que nous trouvions ici, un peu inférieur peut-être aux précédents, mais qui partout ailleurs serait qualifié d'œuvre hors de pair, est le portrait d'un M. Foureau, signé : « Ingres à M. Foureau », dans lequel la chemise, le faux col et la cravate sont rehaussés de gouache.

Au milieu des chefs-d'œuvre légués par Ingres au Musée de Montauban, sa ville natale, surgit une perle inestimable : le dessin rehaussé de lavis représentant, debout, la première femme de l'artiste, Madeleine Capelle, la tête enfouie en partie sous un extraordinaire chapeau, tenant le milieu entre le cabriolet et le tuyau de poêle, que le génie du maître a sauvé du ridicule.

Le Musée de Montauban conserve encore dans les inépuisables cartons du maître plusieurs portraits intéressant la famille Ingres et datant des tout premiers commencements de sa carrière : le profil de Jean Moulet, perruquier, son grand'père, qui porte la mention « *fait par Ingres fils, âgé de 11 ans, 15 octobre 1791* », un médaillon également de profil d'après son père, un beau dessin de bonne femme en bonnet, où l'on veut reconnaître sa mère, Anne Moulet, deux croquis assez lourds de petites filles que l'on dit être ses sœurs, un charmant portrait de Mme de Lauréal, sa cousine; on y voit surtout une quantité considérable d'études, esquisses ou répétitions se rapportant aux grands portraits peints, à ceux de Mme de Vauçay, Mme de Senonnes, du peintre Granet, de Bertin, de Chérubini, du duc d'Orléans, etc. On en trouvera l'énumération complète dans le livre de M. Lapauze sur les *Dessins de J.-A.-D. Ingres au Musée de Montauban* (Paris, Bulloz éditeur, 1901). Signalons seulement parmi les crayons achevés et moins connus : ceux de M. et de Mlle Gillibert, celui d'une jeune femme inconnue, et celui de Sophie Dubreuil, la sœur de la première Mme Ingres, dont nous allons retrouver un portrait à Guéret.

Au Musée de Guéret, offert généreusement au chef-lieu de la Creuse par un membre de la famille Dubreuil, se trouve en effet un buste de femme, la tête nue, de face, couverte d'un ample bonnet enrubanné. Le conservateur de cette collection, M. Pineau, veut que ce soit un autre portrait de la première Mme Ingres, et non pas, malgré la dédicace de l'auteur lui-même — « Ingres à Sophie Dubreuil, sa chère sœur, 1820 » — celui de

la seconde fille de Capelle, père de Mme Ingres. M. Pineau se base, pour étayer son opinion, sur les rapports de traits, sur la similitude de physionomie que cette effigie — la gloire incontestable de cette galerie — offre avec le portrait de Montauban. A notre avis, il n'y aurait rien d'étonnant à ce que les deux sœurs se fussent ressemblé, et jusqu'à plus ample informé, il paraît assez délicat, bien que ce soit également l'avis de M. Gonse et de M. Lapauze, de débaptiser ce superbe dessin.

De Guéret, il convient de se transporter à Dijon où l'on voit depuis peu un autre crayon de Ingres, digne de ceux dont il vient d'être question. C'est celui d'un certain M. Poublon, intendant de la famille de Berwick et d'Albe, figuré debout, la tête nue, en habit boutonné, le carrick sur le dos, la main droite dans la poche du pantalon, le chapeau haut de forme sous le coude gauche. Ce personnage, par son allure et sa pose, rappelle quelque peu le portrait de Baltard et fait également songer au docteur Lazzereni. Daté de Rome, 1817, c'est encore un chef-d'œuvre, jamais Ingres n'a été plus expressif, jamais son crayon n'a plus et mieux dit ce qu'il voulait dire.

Signalons enfin, au Musée d'Orléans, deux portraits : l'un de jeune homme, à la pierre noire, l'autre d'homme, à la mine de plomb, et notons pour mémoire la figure en pied rehaussée d'aquarelle et de làvis, du cardinal Latil, archevêque de Reims, en vêtements sacerdotaux, du Musée de l'hôtel Pincé, à Angers, mais qui, ainsi que le Charles X du Musée de Bayonne, n'entre pas tout à fait dans le caractère des dessins dont nous venons de nous occuper.

PAUL LAFOND.

MUSÉES DE PARIS ET DE PROVINCE

Notes et Informations

✢ ✢ ✢ **La collection Moreau-Nélaton.** — Nous apprenons avec joie, au moment de mettre sous presse, que nos musées recevront prochainement un don magnifique rappelant les libéralités d'un Lacaze ou d'un Thomy Thiéry. Il s'agit de l'ensemble de la collection bien connue de M. E. Moreau-Nélaton. Nous reviendrons prochainement sur ce merveilleux ensemble de peintures modernes et sur les conditions dans lesquelles il sera présenté au public.

MUSÉE DU LOUVRE ✢ ✢ ✢ ✢ ✢ ✢ ✢ ✢

✢ ✢ ✢ **Antiquités égyptiennes.** — On vient d'exposer dans la salle du *Scribe*, au premier étage, un magnifique buste, grandeur nature, en calcaire primitivement peint, du roi hérétique Akhounatou (Aménophis IV) de la XVIIIe dynastie. Ce monument, déjà précieux par sa rareté, l'est plus encore par sa valeur artistique. Le roi, couronné du lourd casque de guerre qui semble écraser son frêle visage d'adolescent, est représenté la tête penchée, dans l'attitude qui lui est familière. Malgré les mutilations qu'on a presque toujours à déplorer dans les plus belles œuvres de la sculpture antique, ce portrait répond plus qu'aucun autre à l'idée étrange que l'on se fait de ce personnage bizarre et paradoxal qui est la plus singulière figure de l'histoire d'Égypte.

Très différent sous le rapport de l'expression et de la technique des effigies pharaoniques ordinaires conçues selon une formule canonique et officielle, il a un air de parenté très marquée avec les beaux portraits des sculpteurs italiens du XVe siècle et, à ce titre, constitue une œuvre très à part dans la sculpture égyptienne. Acquis en Égypte par M. G. Bénédite, on a toutes les raisons de supposer qu'il provient de Tell-el-Amarna, la principale source des monuments de ce règne.

En même temps le public sera appelé à voir dans, la *Salle funéraire* où ils viennent d'être exposés, les quatre canopes en céramique bleue aux cartouches de Ramsès II acquis dans le courant de l'hiver et dont il a été question dans le premier numéro de la Revue.

Ils contenaient, avec des linges funéraires, des matières organiques embaumées et analysées par le Dr Lortet, doyen de la Faculté de médecine de Lyon, qui a résumé ses recherches dans une communication lue par M. Berthelot à l'Académie des sciences.

Un nodule de substance musculaire, découpé en lamelles et examiné au microscope, a présenté tous les caractères de la structure histologique du

cœur. Si, comme il y a lieu de le supposer, ces quatre canopes proviennent du mobilier funéraire de Ramsès, on se trouverait ainsi posséder le cœur de ce grand monarque dont tout le monde sait que la momie fut retrouvée en 1882 à Déir-el-Bahari par M. Maspéro, avec plusieurs autres de pharaons non moins notables.

✢✢✢ **Buste de Voltaire en marbre, par Houdon.** — Suivant en cela les précédents que l'on rappelait ici dernièrement et qui permettront un jour d'offrir dans un musée public à l'étude des historiens, à la curiosité des amateurs et à l'instruction du public la totalité des œuvres d'art d'intérêt historique appartenant à la nation et en partie dispersés encore dans des locaux administratifs ou des appartements privés, M. le ministre de l'Intérieur vient de prendre la très libérale mesure de faire déposer au Musée du Louvre un admirable buste de Voltaire en marbre, par Houdon, qui ornait jusqu'ici son cabinet de travail.

Il est exposé depuis quelques jours dans la salle des nouvelles acquisitions de la sculpture moderne, et prendra place sous peu dans la série des admirables effigies du maître qui comprend déjà tant de chef-d'œuvres, depuis la frimousse éveillée des petits Brongniart jusqu'au vieil abbé Aubert, souriant de toutes ses rides, en passant par l'incomparable et vibrant portrait de Diderot. Une fonte médiocre, d'après la petite tête du Voltaire sans perruque, représentait seule jusqu'ici au Louvre le plus célèbre des portraits de Houdon.

On sait que la Comédie-Française, à côté de la statue commémorative de 1781, possède un très beau buste daté de 1778. Il porte la perruque et l'habit. Mais le buste est néanmoins enveloppé dans une large draperie décorative, suivant une formule habituelle au XVIIIe siècle ; un autre buste portant la même date et présentant le même arrangement fut acheté par Frédéric II de Prusse et offert par lui à l'Académie des Sciences de Berlin qui le possède encore.

Enfin le Musée de Versailles possède un buste de Voltaire portant la perruque et l'habit, mais sans draperie. Il est daté de 1782. Il vient du Musée des Monuments français et Lenoir déclare simplement dans son journal (*État des objets remis au Musée du roi en 1816*), l'avoir acheté à M. Sellier, qui était l'un de ses marbriers ordinaires. La provenance exacte en est donc inconnue.

Le buste du ministère de l'Intérieur n'avait été acheté par l'État qu'en 1848. La provenance ancienne en est également inconnue. La disposition en est identique à celui de Versailles, sauf de très légères nuances analogues à celles qui peuvent différencier les bustes de la Comédie-Française et de Berlin, mais il porte la date de 1778. Ce sont là les quatre principaux bustes de Voltaire par Houdon, que nous connaissions. Nous laissons de côté, bien entendu, les répétitions en terre-cuite ou en plâtre, de même que les bustes qui représentent Voltaire tête nue et sans épaules, comme à l'antique.

L'un de ces derniers, le marbre du Musée d'Angers, porte gravé au revers : *Le premier fait par Houdon*. Il est assez difficile de décider la même chose entre ceux que nous citions tout à l'heure.

Ce qui est infiniment probable, c'est que Houdon reprit plusieurs fois, la même année, et lui-même, l'exécution en marbre du modèle qu'il venait d'exécuter d'après l'illustre vieillard. La pièce qui vient d'entrer au Louvre, prodigieusement expressive comme toutes ces vivantes effigies, peut aller de pair comme qualité de facture et de matière, avec les deux bustes d'arrangement plus compliqué de la Comédie-Française et de Berlin qui n'en sont peut-être que le developpement. Quant au marbre de Versailles, c'est sans doute une reprise plus tardive et moins soignée. Il est d'une matière moins séduisante, d'une coloration moins ambrée, d'un modelé moins souple que le précédent. Il a de plus subi des accidents et des réparations qui contribuent à en diminuer la valeur et l'agrément. P. V.

✢✢✢ **Sculptures du moyen âge et de la Renaissance.** — Les crédits votés par le Conseil des Musées ont permis d'acquérir à la vente Émile Molinier plusieurs morceaux de sculpture importants sur lesquels nous reviendrons dans un de nos prochains numéros. C'est d'abord un bas-relief roman représentant *Saint Michel luttant avec le démon*, fragment très intéressant et d'une époque difficile à représenter par des originaux dans nos collections publiques, puisque ceux-ci, fort heureusement du reste, sont restés le plus souvent en place sur les monuments qu'ils décoraient; puis un joli buste de Saint Sébastien en pierre, travail français du XVe siècle; enfin deux médaillons de grand style représentant des têtes de fantaisie dans l'esprit à demi antique de la Renaissance de François Ier. Ceux-ci viennent du château de Bonivet en Poitou.

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS ✢ ✢ ✢

✢ ✢ ✢ Après l'exposition de la *Dentelle* qui doit se terminer les derniers jours de ce mois, la conservation du Musée compte installer immédiatement plusieurs collections d'étoffes dont les unes (étoffes françaises du XVIIIe siècle) viennent d'être offertes par M. Marquereau, les autres (étoffes japonaises) proviennent en partie d'achats faits à la vente Bing.

PALAIS DES BEAUX-ARTS DE LA VILLE DE PARIS ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱

✢ ✢ ✢ Le Petit Palais vient de s'enrichir d'un nouveau don. Le *Portrait de Mme la marquise Landolfo Carcano*, par *Ricard*, offre l'intérêt d'une œuvre d'art de premier ordre en même temps que l'attrait d'une véritable découverte. Il n'a en effet figuré à aucun Salon, dans aucune exposition depuis 1868, année où il entra dans la collection de la donatrice (1), de telle sorte qu'il est demeuré presque totalement ignoré. L'extrême rareté d'un portrait en pied par Ricard, ses dimensions inusitées et surtout l'étonnante qualité de la facture font de cette toile l'une des œuvres les plus importantes d'un peintre qui a définitivement conquis le rang qu'il méritait.

Mme de Carcano, dans une attitude très simple, sans recherche ni maniérisme, est assise sur un canapé capitonné de damas vieil or. Elle est vêtue d'une ample robe de satin blanc-ivoire bordée de fourrure. Entre ses doigts brille l'or d'un flacon, Une lourde draperie rouge s'étend au second plan, laissant apercevoir, au soleil couchant, un ciel chargé de nuages.

La composition est d'une somptuosité qui n'exclut jamais, chez Ricard, l'extrême distinction chère à Van Dyck et qui rappelle certains morceaux de la meilleure peinture française du XVIIe siècle.

Les qualités de matière restent admirables dans le satin de la robe, l'étoffe du sofa, le petit coussin de satin noir chargé de broderies, la fourrure brune, les cheveux d'un blond cendré et complètent à merveille l'habileté déployée dans le passage des rouges de la draperie au bleu du ciel et à l'or du canapé et jusque dans la note bleue de la turquoise d'une bague. Pour cette fois, Ricard a été hardi et les moindres détails révèlent un maître en pleine possession de son talent.

Il n'est pas jusqu'à la manière un peu mince de traiter la figure qui n'ajoute un charme de plus à la physionomie en l'enveloppant de mystère. C'est peine perdue, sans doute, de tenter de résoudre l'énigme de cette rêverie. La pensée du modèle semble bien loin du luxe qui l'entoure, à l'inverse des personnages de Largillière qui paraissent au contraire s'y complaire si volontiers.

Ajoutons que le tableau — signé du monogramme G. R. et daté de 1868 — a conservé une fraîcheur de coloris bien rare dans les œuvres de Ricard, que le travail du bitume a trop souvent défigurées. Nul doute que ce nouveau don n'obtienne un égal succès auprès des artistes qu'un tel morceau de peinture ne peut manquer d'intéresser vivement et auprès du public qui subira le charme qui s'en dégage. Décidément l'année est bonne pour Ricard. Tout récemment le Louvre a acheté l'admirable portrait de Mme de Calonne. Aujourd'hui, la générosité de la marquise Carcano vaut au Petit Palais l'honneur de montrer une des œuvres capitales de l'artiste, un des morceaux les plus brillants de la peinture au XIXe siècle.

Signalons le plus récent don fait au même musée par Mlle Courbet, sœur du peintre. Les *Demoiselles des bords de la Seine* iront bientôt rejoindre, dans les galeries du Petit Palais, la *Sieste* et le *Portrait de Proudhon*. Ce nouveau tableau de Courbet, qui excita une si vive curiosité et de si violentes polémiques lorsqu'il apparut au Salon de 1857, reste avec l'*Enterrement d'Ornans* et les *Casseurs de pierres*, le tableau le plus important et le plus caractéristique dans l'œuvre du peintre. Cette belle toile offre en même temps un intérêt capital pour l'histoire de la peinture au siècle dernier et, de ce fait, constitue par excellence un précieux tableau de musée.

MUSÉE DE L'ARMÉE ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱

✢ ✢ ✢ Le Musée de l'armée vient de s'enrichir définitivement de plusieurs armes doublement précieuses et par les souvenirs qu'elles évoquent et par leur valeur intrinsèque. Henri Lepage, l'arquebusier de Napoléon Ier, avait offert à l'État, vers le milieu du siècle dernier, pour être exposées pendant cinquante ans, au Musée d'artillerie, les armes qu'il avait exécutées pour l'Empereur et les membres de sa famille. Parmi les plus curieuses

(1) La collection de la marquise Carcano comprend, entre autres chefs-d'œuvres, la *Salomé* de Regnault, l'*Allée des Châtaigniers* de Rousseau et le *Mariage espagnol* de Fortuny.

figuraient le sabre d'apparat, enrichi de pierreries, du premier consul; le glaive en vermeil et pierres précieuses de Murat, roi de Naples, et l'épée de cour du prince Eugène de Beauharnais; les fusils de chasse et la carabine de Napoléon. Le donateur avait exprimé le vœu que ces armes fussent vendues après un demi-siècle au profit des six filles d'invalides se trouvant dans telles conditions qu'il définissait. Aucun des pensionnaires actuels de l'hôtel des Invalides n'ayant de filles dans les conditions requises, la famille d'Henri Lepage a transformé en donation définitive le prêt fait par ce dernier au Musée d'artillerie, aujourd'hui annexé au Musée de l'armée, et cette magnifique collection d'armes historiques devient ainsi la propriété du musée.

MUSÉE DE VERSAILLES

On va placer prochainement dans les galeries de Versailles un buste de Gambetta fondu en bronze par Carriès pour Waldeck-Rousseau, et que celui-ci avait toujours gardé en place d'honneur dans son cabinet. Mme Waldeck-Rousseau vient de faire don aux musées de cette œuvre doublement précieuse pour nos galeries d'histoire nationale.

MUSÉE ARCHÉOLOGIQUE DE REIMS

Achat de la collection d'antiquités gauloises découvertes par M. Ch. Coyon à Beine et dans les environs. — A la date du 20 novembre 1905, le Musée de la ville de Reims prenait possession d'une importante collection d'objets gaulois trouvés dans la région par M. Ch. Coyon, ancien directeur de filature à Beine (Marne), au cours de fouilles personnelles et continuées pendant plus de vingt-cinq années. L'authenticité des pièces est, par conséquent, indiscutable, et des renseignements précis existent sur la provenance de chacune d'elles. Cette acquisition ajoute une série nouvelle et fort importante aux richesses de l'ancien musée archéologique, accrues successivement des dons et legs de plusieurs antiquaires: MM. V. Duquénelle, L. Foucher, Th. Habert, H. Favre, etc. Tout cet ensemble est exposé dans un espace spécial, malheureusement trop étroit, au second étage de l'Hôtel de ville.

Le chiffre total des antiquités gauloises peut être évalué à six cents pièces pour la collection Ch. Coyon, parmi lesquelles se trouvent environ 158 vases, 29 colliers et torques, 59 bracelets, 26 épées en fer, 35 lances et autres armes, autant de couteaux, 44 fibules de toute espèce, 4 rasoirs, toutes les parties d'un char gaulois, une paire de landiers, et quantité de débris divers non encore étudiés. Les objets en bronze remplissent trois vitrines. Sur cet ensemble, il faut surtout relever le mérite des vases en terre noire, quelques-uns très amples, avec stries, bossage, colorations, et la beauté de certains colliers, bracelets et fibules qui devront être reproduits un jour dans un supplément au catalogue publié en 1901.

En outre des objets gaulois, la collection Ch. Coyon offre plus d'une centaine de pièces d'une date postérieure, quelques-unes gallo-romaines, les plus nombreuses du moyen âge, notamment une suite de 68 clefs et cadenas, quelques statues, armes, ustensiles divers, qui sont tous entrés dans les vitrines du Musée ethnographique de la Champagne, fondé par le Dr Guelliot en 1902.

Ajoutons que M. Ch. Coyon a publié dans les *Travaux de l'Académie de Reims* et autres recueils, plusieurs dissertations sur ses découvertes.

H. JADART.

MUSÉE DE NANCY

Peintures italiennes du XIVe siècle. — Le Musée de Nancy s'est enrichi l'an passé d'une série de trois panneaux giottesques provenant directement d'Italie; l'un d'entre eux, qui représente le Calvaire, a été publié par M. Paul Perdrizet dans la brochure où il a réuni une série de leçons professées à l'Université de Nancy, sous les auspices de la Société lorraine des amis des arts, concernant la peinture religieuse en Italie jusqu'à la fin du XIVe siècle. On trouvera aussi dans cette brochure la reproduction d'une Madone siennoise du Musée de Nancy qu'une fausse signature attribue à Duccio. M. Perdrizet proteste, après Crowe et Cavalcaselle, contre cette attribution fâcheuse et voit dans cette vierge une œuvre de Taddeo di Bartolo.

MUSÉE DE SAINT-LÔ

Legs de la Collection Octave Feuillet. — Mme Octave Feuillet a légué à la ville de Saint-Lô les manuscrits, livres et tableaux ayant appartenu à son mari. Le musée va s'enrichir de ce fait d'une collection de 83 tableaux, parmi lesquels se trouvent plusieurs toiles intéressantes des écoles flamande et hollandaise et la *Mort de Sapho*, par Gustave Moreau.



Cliché Bulloz.

Portrait de Madame Place.

Dessin de J.-A.-D. Ingres.

(Musée Bonnat à Bayonne.)

LES SCULPTURES DE L'ÉGLISE DE LORGES (Loir-et-Cher)

(PLANCHE 28.)

Je crois me conformer au programme que s'est tracé la Revue des *Musées et Monuments de France* en signalant à ses lecteurs plusieurs importantes sculptures du XVIe siècle qui sont restées jusqu'ici absolument inconnues. Outre leur valeur artistique, leur conservation sur place et la connaissance exacte de leur origine et de leur date donnent à ces monuments un intérêt tout particulier. Seul le nom de leur auteur nous est encore inconnu ; espérons que ces notes et les photographies que nous publions pourront amener quelque découverte à ce sujet.

Le village de Lorges, où elles sont conservées, doit à sa situation isolée au milieu des plaines de Beauce, l'oubli où il est resté jusqu'ici malgré l'importance historique de son passé. Il fut en effet, au XVIe siècle, la résidence de la fameuse famille de Montgomery, à laquelle appartint l'illustre capitaine Jacques de Montgomery, seigneur de Lorges, et son fils Gabriel de Montgomery, tristement célèbre par le tournoi de 1559 où il blessa mortellement Henri II.

Du château des Montgomery, il ne reste que quelques vestiges ; mais on peut voir encore aujourd'hui l'église que fit reconstruire Jacques de Montgomery. Cet édifice n'est pas dépourvu d'intérêt, quoique l'attention y soit surtout attirée par les monuments qu'il renferme. La partie la plus remarquable est la chapelle seigneuriale ; elle est couverte d'une voûte d'ogives à liernes et tiercerons, ornée de cinq magnifiques clefs pendantes entièrement couvertes de sculptures, statuettes dans des niches, petites figures finement travaillées, guirlandes de feuillages, armoiries, etc., le tout d'ailleurs un peu chargé et trop fin pour pouvoir être apprécié à la hauteur qu'elles occupent.

Mais c'est l'autel en pierre et son retable qui contribuent surtout à la décoration de cette chapelle. La partie antérieure de l'autel est ornée de trophées d'armes et des armoiries des Montgomery et des Sully. Jacques de Montgomery ayant épousé en secondes noces Suzanne de Sully en 1540, et s'étant remarié une troisième fois en 1551 (1), c'est donc entre ces deux dates qu'il faut placer la construction de cet autel et peut-être même celle de tout l'édifice.

Le retable, également en pierre, présente, sous une frise finement sculptée de guirlandes, d'angelots et de trophées, un grand sujet en haut relief représentant la mort de la Vierge. Celle-ci, au centre de la scène, est étendue sur un lit dont la couverture est ornée des coquilles et des fleurs de lis (2) des Montgomery, et entourée des douze apôtres. La composition est habilement réglée. Les draperies vagues, « à l'antique », dessinent les parties nues d'une façon un peu arbitraire. D'ailleurs, les nus sont fort habilement traités, quoique avec une science trop apparente. Certaines figures sont d'une beauté classique d'un grand caractère, assez conventionnelles cependant ; la barbe et les cheveux sont rendus par petites mèches isolées suivant un procédé identique ; toutes ont les mêmes traits accentués, mais impersonnels, la même expression dramatique. En somme, malgré ses brillantes qualités, cet ensemble est quelque peu théâtral, fortement influencé par la décadence italienne ; c'est à François Marchand d'Orléans, ou à Jacques Julyot de Troyes, que fait songer cette œuvre, et le contraste est frappant avec les productions des ateliers régionaux du commencement du siècle, encore si fidèles à la tradition française.

Les fonts baptismaux de l'église sont au moins aussi intéressants. Ils portent la date de 1544, et sont par conséquent contemporains de l'autel de la chapelle seigneuriale. Ils se composent d'une cuve baptismale octogone décorée de denticules, de godrons, de bandes d'étoffe passées dans des anneaux et d'armoiries, réunie à une autre, semblable mais plus petite, servant d'évier. Le pied de cet évier est orné de grandes volutes de feuillages se terminant par de petites têtes. Quant à celui de la cuve baptismale, il est orné sur ses quatre faces de cartouches portant des masques de

(1) Cf. *Grande Encyclopédie*, art. *Montgomery* (*Jacques de*), par Léon Marlet.

(2) Celles-ci ont été grattées à la Révolution.

faunes, de lion et d'enfant, d'une vigueur de relief et d'une intensité d'expression tout à fait remarquables. Ce motif, qui allait avoir tant de vogue, était sans doute employé depuis peu en France à cette époque ; notons que ce n'est que quelques années plus tard que Jean Goujon sculptera ses fameux masques de faunes de l'hôtel Carnavalet que le style de ceux-ci nous fait déjà prévoir.

Cette cuve porte un couvercle en bois dont la base est surmontée d'une petite balustrade ornée d'une rangée de têtes minuscules. Ces figures sont charmantes dans leur petitesse ; leur attitude un peu apprêtée dénote l'influence italienne, mais la variété d'expression, la justesse d'observation y restent cependant bien françaises. Ce couvercle se termine par un socle portant une jolie statuette de saint Jean revêtue de couleurs vives. Tout le reste a conservé son ancienne coloration verdâtre laissant transparaître par endroits la tonalité de la pierre ou du bois, d'un aspect fort harmonieux.

Mais la plus belle pièce ayant certainement appartenu à cet ensemble et taillée dans une pierre identique, est peut-être une Vierge assise tenant l'Enfant, entre deux angelots, abritée par une élégante niche de la Renaissance. La grâce et la finesse de la physionomie, le naturel de l'enfant, malheureusement mutilé, la souplesse des draperies, la délicatesse des arabesques sculptées à la base des colonnes, tout est à louer dans cette œuvre qui tiendrait une place honorable dans un de nos grands musées. Hélas ! cette belle statue qui fut revêtue à diverses époques de plusieurs couches de peinture actuellement fort dégradées, est aujourd'hui fixée dans un mur du jardin du presbytère où elle est exposée à toutes les intempéries. Elle se trouvait auparavant, nous a-t-on dit, dans une grange avec plusieurs autres statues qui ont été brisées.

En somme, sans vouloir hasarder un nom à l'aventure, on peut affirmer que Jacques de Montgomery s'était adressé, pour son église de Lorges, à un sculpteur en renom qui nous a laissé une série d'œuvres intéressantes dans le courant très italianisant en vogue à la fin du règne de François Ier. Ces œuvres d'art méritent donc mieux que l'oubli et l'abandon où elles étaient tombées; il n'était pas inutile de les faire connaître; il est urgent de les sauver de la ruine qui les menace.

Dr Lesueur.

P. S. — Nous apprenons que l'église de Lorges vient d'être classée ainsi que les œuvres d'art qu'elle renferme; nous espérons qu'on prendra des mesures particulières pour la conservation des chefs-d'œuvre qu'elle renferme.

PEINTURES DÉCORATIVES DU TEMPS DE JEAN DE BERRY

A l'Église Notre-Dame d'Étampes

La principale église d'Étampes possède plusieurs peintures murales récemment découvertes, tout à fait dignes d'intérêt, sinon à cause de leur beauté parfaite, du moins en raison de leur antiquité et de la rareté de ces documents.

L'église Notre-Dame, fondée par Robert le Pieux, au commencement du XIe siècle, jouit pendant tout le moyen âge de revenus assurés par sa fondation royale. Les rois de France continuèrent à s'y intéresser, en surveillant ou en dirigeant sans doute les travaux. Philippe-Auguste se réserva l'abbatiat du chapitre de chanoines qui la desservait. Plus tard, en 1384, Jean, duc de Berry, troisième fils de Jean le Bon, devint suzerain d'Étampes et abbé de Notre-Dame. Il eut plusieurs fois à notre connaissance l'occasion de témoigner sa générosité à l'église. En 1400, il signe une ordonnance de 10 livres tournois pour une fondation d'anniversaires ; en 1404, il donne à l'église 100 livres tournois pour faire mettre dans un reliquaire d'argent un os de l'apôtre saint Mathieu. La grosse cloche actuelle de l'église est un autre de ses dons. L'inscription qui s'y lit dit formellement que le duc de Berry, en 1401, l'a «engroissie et nomée» Marie. Enfin M. Magne a cru reconnaître l'image du château d'Étampes dans une des miniatures des fameuses *Très Riches Heures* du duc, aujourd'hui à Chantilly.

Or, il subsiste sur les murs de l'église Notre-Dame d'Étampes un certain nombre de *croix de consécration*, dont deux intactes et trois plus ou

moins mutilées, inscrites au milieu de médaillons circulaires de 0m,60 de diamètre. Chaque médaillon est encadré d'une bordure rouge avec inscription en noir. Les lettres sont d'un gothique simple non fleuri ; les légendes paraissent se rapporter aux apôtres. Les croix fines et dorées ont leurs bras égaux terminés par des fleurs de lis qui ont été grattées, là où le badigeon ne les protégeait pas, à l'époque de la Révolution.

Mais de plus, dans chaque médaillon est inscrit un personnage qui doit figurer un apôtre. En effet, d'après Guillaume Durand, il était dans l'habitude liturgique d'allumer, en face de chaque croix de consécration, un cierge qui symbolisait un apôtre, et l'on sait qu'à la Sainte-Chapelle de Paris, par exemple, ce sont des statues d'apôtres qui portent les croix de consécration.

Ici, la pose des personnages peints est assez singulière. Chacun d'eux est présenté derrière la croix et de trois quarts, jambes et bras écartés, comme s'il courait ; les mains tiennent les bras horizontaux de la croix, le corps est penché en avant et le visage apparaît dans un angle de la croix, comme par une fenêtre. Les visages ont une expression très vivante, ils sont minces et allongés par une grande barbe touffue, terminée en pointe aiguë. Les yeux sont clairs et vifs.

Dans le croisillon nord, un apôtre est revêtu de chausses et d'une jaquette courte ; il porte un bonnet. Un autre, dans le croisillon sud, est nu-tête, vêtu d'un grand manteau, et porte un attribut en forme de règle coudée.

Le style de ces figures, leur ajustement et leur agencement rappellent de très près mainte représentation soit sculptée, soit peinte, de la fin du XIVe siècle et du commencement du XVe siècle. On trouve des apôtres ou des prophètes barbus de ce genre dans les psautiers du duc de Berry ; on en trouve aussi sculptés à la Sainte-Chapelle de Bourges, et, bien que l'on ne sache malheureusement rien de la date exacte à laquelle ces peintures furent appliquées sur les murs de Notre-Dame d'Étampes, sans enduit ni autre préparation spéciale, nous sommes assez porté à les attribuer à l'époque de Jean de Berry. Étant données les circonstances historiques que nous rappelions, on peut donc voir dans ces représentations singulières et peut-être uniques, une manifestation originale due aux artistes du duc, ou un reflet tout au moins des créations qui furent exécutées ailleurs pour le grand amateur d'art et spécialement de peinture qu'était Jean de Berry.

L.-Eug. Lefèvre.

MONUMENTS DE FRANCE

Documents et Nouvelles

✢ ✢ ✢ **Découverte de fragments gallo-romains dans l'Ile de la Cité, à Paris.** — Des fouilles entreprises pour le Métropolitain sur la place du Marché aux Fleurs, en remuant le vieux sol de Lutèce, ont permis des découvertes archéologiques assez importantes et inattendues. On a rencontré, dans le sous-sol de la place du Marché aux Fleurs avec un certain nombre de débris d'architecture gothique qui paraissent provenir de l'église Sainte-Croix de Jérusalem qui s'élevait à cet endroit, deux murs parallèles se dirigeant de l'Hôtel-Dieu vers le tribunal de Commerce. La base de ces murs, sur le rôle et la date exacts desquels il est délicat de se prononcer encore, était formée de débris romains et gallo-romains, parmi lesquels on a rencontré un certain nombre d'inscriptions et de fragments sculptés qui remontent aux IIIe et IVe siècles. Plusieurs appartiennent à des bas-reliefs funéraires gallo-romains, un particulièrement à la série des bas-reliefs dits *professionnels*, où le mort était représenté dans l'exercice de ses fonctions ou de son métier. Celui-ci, négociant sans doute, est figuré à son comptoir et l'on voit au-dessus, dans la partie haute du relief, un chariot avec deux personnages qui paraissent occupés à charger ou décharger une caisse.

Les recherches, limitées à la tranchée du Métropolitain, vont être continuées pas les soins de la ville de Paris en suivant les murs en question. Les résultats en seront déposés au Musée Carnavalet.

✢ ✢ ✢ **Travaux dans la crypte de la cathédrale de Bourges.** — D'importants travaux viennent d'être terminés dans la crypte ou église inférieure

de la cathédrale de Bourges par les soins de l'architecte du monument M. Bœswillwald, qui révèlent des dispositions originales et éclairent l'histoire du monument de façon intéressante. M. P. Gauchery, architecte, a bien voulu nous communiquer à leur sujet les renseignements suivants.

Lorsque l'on construisit au commencement du XIIIe siècle le chœur de la cathédrale, on conserva le niveau du sanctuaire primitif établi sur le mur romain, et l'on poussa la construction du chevet dans le fossé en avant de ce mur. Au-dessous du sol du nouveau chœur s'étendit donc une sorte d'église inférieure largement éclairée, plutôt que de crypte, qui comprenait un double collatéral faisant le tour du chœur; cette partie de l'édifice avait subsisté intacte jusqu'à nos jours; mais en outre, au centre, immédiatement au-dessous du chœur et du maître-autel, les constructeurs primitifs avaient ménagé pour une destination que l'on ignore, peut-être comme une sorte de trésor, une salle centrale voûtée sur nervures, faisant suite à une partie de voûte en berceau et séparée du collatéral par d'énormes piles de maçonnerie qui supportaient les piles du chœur supérieur.

Cette salle, qui s'étendait vers l'ouest jusqu'au mur romain sur lequel était assis le sanctuaire primitif, paraît être restée intacte pendant une partie seulement du XIIIe siècle. Vers la seconde moitié de ce siècle, on voulut enterrer en « terre sainte », sous le chœur de la cathédrale, les archevêques défunts. On construisit, presque à l'extrémité orientale de la salle que nous venons de décrire, un mur dans lequel on a retrouvé des débris du XIe et du XIIe siècle, on boucha les intervalles étroits compris entre les piles, on défonça la voûte à nervures et la voûte en berceau dont nous avons parlé et on remplit de terre sableuse bien pilonnée l'espace occupé par l'ancienne salle basse entre le mur romain et le mur nouvellement construit.

Des caveaux en pierre de taille, des auges monolithes furent placées dans ce remblai, et sur le sol du chœur, on put élever, suivant l'usage, des monuments au-dessus de ces sépultures.

C'est ce remblai, enlevé l'année dernière, qui a permis de retrouver les traces indubitables de la construction du début du XIIIe siècle et de la restituer entièrement comme elle l'est aujourd'hui. On avait retrouvé intacts les arrachements des voûtes et les piles qui en supportaient les retombées avec leurs chapiteaux exactement du même style que ceux des belles piles du collatéral.

Un groupe de la Mise au tombeau datant du XVIe siècle, qui avait été placé contre le mur factice démoli, a été reporté au fond de la salle rétablie, contre le mur romain, et une ouverture pratiquée dans celui-ci permet d'atteindre l'ancien columbarium situé jadis au-dessous du sanctuaire primitif où l'on disposait les corps des archevêques à partir du XVIIe siècle.

Au cours de ce déblaiement, bien que les sépultures aient été fouillées autrefois, on a retrouvé dans un sarcophage anonyme le corps d'un archevêque revêtu de ses vêtements sacerdotaux avec sa croix, sa crosse et son anneau. Les trois objets ont été déposés au Musée de Bourges. La croix en cuivre doré est gravée sur les deux faces et paraît appartenir à la deuxième moitié du XIIIe siècle. La crosse, de même métal, est très simple et sans doute de la même époque : c'est une spirale terminée par une tête d'animal. Quant à l'anneau en or avec cabochons de turquoises et d'autres pierres enchâssées dans des filigranes d'or, il semble remonter à une époque un peu antérieure et pourrait avoir appartenu à un prédécesseur.

✤ ✤ ✤ **Exposition rétrospective de Marseille.** — Cette exposition, dont nous avons annoncé le projet dans notre premier numéro, vient de s'ouvrir au milieu de l'Exposition coloniale de Marseille. Quantité d'œuvres d'art provençal ou empruntées aux collections de la Provence ont été réunies dans l'aile gauche du Grand Palais. On signale particulièrement : le *Pacha* de Fragonard, la *Vierge de la maison de Saporta* de Puget, un buste de *Mirabeau* de Lucas de Montigny, et nombre de peintures de Ricard et de Monticelli. Des meubles, des ferronneries, des faïences montrent les produits robustes ou exquis des anciens centres de production locale.

✤ ✤ ✤ **Exposition de Besançon.** — On a inauguré également le 30 juin dernier l'exposition des arts de Franche-Comté dont nous avons annoncé à plusieurs reprises les projets (Voir la Revue, p. 32 et 39) et sur le détail de laquelle nous espérons revenir bientôt.

6962-06. — CORBEIL. Imp. ÉD. CRÉTÉ.

Le Gérant : H. LAURENS.



La Mort de la Vierge. — Retable d'autel aux armes des Montgomery.



La Vierge et l'Enfant.

Piédestal des fonts baptismaux.

Sculptures de l'église de Lorges (Loir-et-Cher).

Cliché Boissonnas et Detaille.

Hercule au repos.

BAS-RELIEF EN MARBRE PAR PUGET.

(Musée des Beaux-Arts de Marseille.)

Musées et Monuments

DE FRANCE

PUGET ET LE DON RICARD

Au Musée de Marseille

(PLANCHE 29.)

MARSEILLE n'est plus Marseille, écrivait, aux environs de 1860, le critique Léon Lagrange; Marseille va construire un musée, Marseille va payer à Puget sa dette de reconnaissance ».

Cette surprise réjouie d'un homme de goût saluant avec enthousiasme l'édification dès lors ébauchée du palais de Longchamp, et, non sans quelque malice, l'érection du piètre *Puget* de Ramus, il nous était réservé de l'éprouver aussi, à cinquante années d'intervalle.

Le palais dont les substructions sortaient jadis de terre n'est fort heureusement plus à construire; mais il est déjà devenu nécessaire de lui donner une annexe. Or, la sollicitude éclairée du maire de Marseille, M. Chanot, permet de supposer que l'administration municipale ne sera pas longue à en prendre souci. Quant à Puget, dont on vient d'honorer solennellement la mémoire par une nouvelle statue, de fervents admirateurs travaillent d'autre part à lui élever, dans le musée de sa ville natale, un autre monument qui, — mieux que nul autre, puisque c'est à l'œuvre du maître que les matériaux en sont empruntés, — révélera à tous la diversité de ses dons et la hauteur de son génie.

On sait comment, par une libéralité d'un caractère exceptionnel, un amateur marseillais pour lequel ses concitoyens n'auront jamais assez de gratitude, M. Émile Ricard, le frère de Gustave Ricard, notre grand portraitiste, a assuré tout récemment l'avenir de cette pieuse fondation. Nous voudrions souligner l'intérêt qui s'attache désormais à cette entreprise en signalant à l'attention des amateurs les pièces principales de la donation dont il s'agit.

⁂

La salle du Musée des Beaux-Arts de Marseille, réservée depuis 1899 aux œuvres de Puget, comptait, il y a quelques semaines, en originaux attribués au maître ou d'une authenticité reconnue : six sculptures, six peintures, une aquarelle et douze dessins; elle est riche aujourd'hui de treize sculptures, douze peintures, deux aquarelles et trente-huit dessins. Ces chiffres à eux seuls déterminent l'importance de la contribution due à M. Émile Ricard.

Au nombre de ces précieux ouvrages, qu'en amateur aussi passionné que délicat ce dernier sut rassembler, au cours d'un demi-siècle, il en est plusieurs qui doivent être considérés comme de véritables découvertes, tels notamment cet *Hercule au repos* et cette *Lapidation de saint Étienne*, dont nul auteur, lorsque M. Ricard s'en rendit propriétaire, n'avait encore parlé.

La *Lapidation*, petit bas-relief en terre cuite de 40 centimètres de hauteur sur 50 centimètres de largeur, est loin d'atteindre au chef-d'œuvre, mais combien elle est intéressante pour ceux qui cherchent à suivre dans son évolution le vigoureux talent de l'illustre Provençal. Un ami de M. Ricard, M. François Rossi, qui la signalait en 1901 au Congrès des Sociétés des Beaux-Arts, en disait : « Ce bas-relief est très fini d'exécution ; les têtes et une partie du corps des personnages du premier

plan sont en haut relief. Nous pensons que ce spécimen est plutôt d'un élève de Puget; son exécution est savante, mais un peu maniérée. » Pour nous, cependant, l'exactitude de l'attribution à Puget ne fait aucun doute, et c'est surtout à l'aide de certains défauts très caractéristiques de l'ouvrage que nous étayons notre conviction. Ce maniérisme lui-même dont on a fait état ne nous gêne guère. Au contraire, il date l'œuvre en nous permettant de croire que l'artiste, à ses débuts, ne s'était pas encore dégagé de l'influence du Cortone quand il l'exécuta. D'autre part, il faut observer que la composition, un peu chargée en personnages, est beaucoup plus celle d'un peintre que celle d'un sculpteur, et nul n'ignore que Puget, formé en quelque sorte sans guide, fut souvent entraîné, même l'heure venue de son complet épanouissement, à confondre, contre toutes les règles, deux expressions d'art absolument inconciliables. Cette préoccupation du caractère pittoresque, dont le *Diogène* et la *Peste de Milan* sont d'irréfutables preuves, comment l'artiste dès ses débuts ne l'aurait-il pas eue, alors qu'il rapportait de son séjour en Italie l'admiration du Bernin et de l'Algarde, en si grande faveur dans le moment? Notons de plus que la *Lapidation* porte la signature du maître, et que rien ne nous autorise à croire cette signature tracée par une autre main que la sienne.

C'est encore par une faute, autant que par l'aisance de l'exécution, que le petit marbre de l'*Hercule au repos*, certainement postérieur et qui vraisemblablement fut une première pensée de l'*Hercule gaulois* du Louvre, se réclame de Puget. Dans une pièce de marbre de dimensions restreintes — 40 centimètres de hauteur sur 45 de largeur — l'artiste a fait tenir une figure qu'on imagine malgré soi colossale. La reproduction de cet ouvrage, placée ici même sous les yeux de nos lecteurs, nous dispensera de le décrire. Devant ce morceau si proche parent de l'*Hercule* ébauché pour Fouquet, l'hésitation est-elle permise? Cette pose déplorable du bras, dont la saillie exagérée fait, semble-t-il, du corps de l'athlète deux tronçons, un autre homme que le tailleur de marbre fou de son ciseau que fut Puget l'aurait-il osée? Après Gustave Planche, Lagrange a fort justement écrit que c'est un tort de voir dans Puget un imitateur de la réalité. « Il ne copie pas servilement la nature, dit-il. Au contraire, la nature lui obéit. Elle lui apporte des formes entre lesquelles il choisit les plus caractéristiques, les plus vivantes, et, quand il les confie au marbre, en même temps qu'il souligne l'accent de la vie, il accuse les masses musculaires avec une ampleur idéale. Ainsi son *Diogène* est un vieillard depuis la tête jusqu'aux pieds, et cependant vous chercheriez en vain dans la nature le modèle d'un corps en qui l'âge ait à ce point respecté la beauté. » De même que pour le *Diogène*, de même que pour les *Cariatides*, que pour le *Milon*, c'est en vain que l'on chercherait dans la nature le modèle de notre *Hercule au repos*.

En outre de ces pièces fort importantes, M. Ricard en a retrouvé qui, pour appartenir à une autre catégorie, n'ont pas moins d'intérêt. Le Musée de Marseille s'est, grâce à lui, enrichi de sept peintures de Puget, ou qui lui sont attribuées. Nous ne nous attarderons qu'à celles dont l'authenticité ne peut en aucune mesure être contestée.

La première représente la *Vierge et l'Enfant Jésus* (1). Elle fut exécutée vers la même époque que cette *Sainte famille*, de beaucoup plus grandes dimensions, dont nous avons obtenu le prêt de M. le marquis de Saporta pour l'actuelle Exposition d'art provençal, où l'artiste représente sa femme et son fils François, depuis peu sorti des langes. Ici encore, Puget s'est servi des mêmes modèles. Passée directement de l'atelier de son auteur dans la galerie de son élève et ami, le collectionneur Boyer d'Aiguilles, dont il fit bâtir à Aix le somptueux hôtel, cette peinture fut gravée en 1703, avec les autres ouvrages du cabinet de cet amateur, par Cœlemans. Mariette, qui en a parlé, y voyait une imitation du Corrège. Lagrange l'apparente plutôt au Guerchin. C'est, en tous les cas, un spécimen curieux de la manière de Puget peintre, d'une couleur un peu aigre, mais d'un dessin sûr, et qui vaut aussi par le naturel des attitudes et la jolie expression donnée à la mère enseignant à lire à l'enfantelet.

Une autre peinture, un portrait encore, mais un portrait pur et simple, celui-là, nous montre que l'ancien apprenti du Cortone s'attaquait avec la même assurance à tous les genres. M. Ricard croit que cet ouvrage nous met en présence d'un personnage d'une certaine importance, le seigneur du Bachas, qui tenait son nom d'un domaine

(1) Sur bois. Hauteur : $0^m,37$. Longueur : $0^m,22$ c.

voisin de Marseille. Le portraituré devait, alors qu'il posa, n'être pas loin de la cinquantaine. Le peintre l'a représenté en toilette d'intérieur, assis, la plume à la main, devant une table recouverte d'un tapis sombre et qui supporte un livre ouvert et une lettre pliée. Une ample simarre à fond vert rayé de bandes noires et blanches drape son torse largement. Celui-ci est de trois quarts, mais le visage, de face, éclate en pleine lumière, et l'expression en est intense. On y relève une sûreté de modelé et une franchise de couleur rares. La main droite du personnage est de la plus grande beauté. Un papier dans sa main gauche porte en caractères romains la signature : *Pierre Puget pinxit*. C'est, en peinture, une des meilleures œuvres du maître, et d'autant plus précieuse qu'elle permettra par la comparaison d'identifier certains ouvrages au sujet desquels des doutes avaient pu être émis.

Une *Sainte Cécile* signée et datée de 1650 ; un *Sacrifice de Noé* ; un *David tenant la tête de Goliath*, qui pourrait bien être, malgré les dimensions différentes (notre toile a certainement été coupée sur ses bords), celui qui figurait en 1778 à la vente Bourlat de Montredon, sont encore à citer. Mais une fraction à notre avis plus précieuse encore de la donation Ricard, c'est celle des dessins, où s'accusent de la façon la plus inattendue et la plus significative l'extrême fécondité et la variété des dons de l'artiste, qui fut à la fois statuaire, peintre, architecte, décorateur de navires, mariniste, ingénieur même, et qui le fut presque toujours supérieurement.

Puget sculpteur n'est plus à divulguer, mais on connaît encore assez mal les autres faces de sa production artistique. Désormais, non seulement nous pourrons mieux l'apprécier comme peintre, mais encore de grandioses projets conçus en vue de l'embellissement de l'hôtel de ville de Marseille, un élégant baldaquin composé pour l'église Santa-Maria-di-Carignano, à Gênes, le plan avec élévation de la halle Saint-Martin nous le montreront architecte ; des arrières de vaisseau et des vues de mer nous révéleront les besognes coutumières du maître entretenu du port de Toulon ; des levés à vol d'oiseau de cette ville et de son arsenal nous expliqueront la large confiance que mirent en lui tous les intendants de la marine sous les ordres desquels son emploi de maître sculpteur le plaçait.

La salle du Musée de Longchamp dédiée à Puget, contenait, il est vrai, déjà quelques documents de cette nature. Un certain nombre de photographies y représentaient même la plupart des ouvrages du maître réunis par M. Ricard. Mais, si fidèles qu'elles soient, que sont des photographies au regard des originaux ? L'œuvre ébauchée se trouve du coup avoir pris corps, et son avenir est assuré. Nous avons d'autant plus de joie à le constater que l'hommage rendu à Puget au cœur du Musée de Marseille n'est pas de ceux à la préparation desquels suffisent quelques jours. Même avec de sérieuses ressources pécuniaires, — et ce n'est point le cas, puisque la conservation du Musée n'a vu inscrire pour acquisition, depuis 1894, *aucune* somme au budget annuel du service, — le groupement en formation ne pourrait se compléter qu'au prix d'accroissements assez lents : si quelques œuvres de Puget, éparses en des collections d'amateurs, sont susceptibles de venir un jour se joindre à celles déjà réunies à Marseille, il en est aussi dont les propriétaires ne consentiront pas à se dessaisir. Et comme le projet comporte de plus la représentation par le moulage et la photographie de toute œuvre à laquelle il devient impossible de prétendre, on doit encore compter avec les difficultés administratives, l'inertie et même la mauvaise volonté, qui parfois neutralisent les démarches les plus pressantes et l'action des patronages les plus qualifiés.

Ce n'est donc pas, suivant toute vraisemblance, avant longtemps que la tâche assumée sera remplie, si tant est qu'elle doive l'être complètement un jour. Il convient, en tous cas, de souhaiter que le bel exemple donné par M. Ricard soit suivi et d'exprimer l'espoir qu'il aura retenu un moment l'attention des pouvoirs publics.

.·.

En songeant à édifier à Marseille une sorte de temple de Puget, en réservant une tribune à son œuvre, on ne s'est pas seulement préoccupé de la glorification d'un grand artiste ; on s'est efforcé de voir plus largement. Encore à l'état embryonnaire, malgré plus d'un siècle d'existence, les galeries d'art de Longchamp — auxquelles on n'a pas su donner, aussi clairement qu'il le faudrait, leur signification réelle d'école — ne sont pour la plupart des Marseillais qu'un dépôt, une sorte de magasin où les peintures de la Ville sont venues

s'entasser simplement, parce qu'il est de coutume qu'une grande cité possède des œuvres d'art. Il a semblé que réagir contre une aussi déplorable erreur était le plus impérieux des devoirs. On s'était pénétré déjà de cette idée que les musées de la province française sortiront de l'état de léthargie où des errements néfastes les ont pour la plupart plongés, seulement si dans chaque région on les transforme en foyers d'enseignement alimentés surtout par la production du pays. La Provence pouvait sans conteste revendiquer l'auteur du *Milon* et lui donner une escorte nombreuse. Avant de se préoccuper de rendre justice aux méconnus de talent que le hasard des temps a laissés ou rejetés dans l'ombre, on voulait emprunter au grand ancêtre la collaboration de son génie. Grâce à l'ensemble constitué au palais de Longchamp, cette collaboration est dès maintenant agissante. La population éclairée de Provence, les amateurs de la région avaient, semblait-il, abandonné le chemin conduisant à des galeries d'art, où, sauf en de très rares exceptions, rien de nouveau ne sollicitait leur intérêt. Ce chemin, ils l'ont repris depuis qu'on a jeté les bases d'une organisation moins routinière, et la récente libéralité de M. Ricard en est le plus éclatant témoignage.

Il ne faudrait pas faire dans le passé de la Provence de bien pénibles fouilles pour y trouver les noms d'une multitude d'artistes justement appréciés de leur temps. Des ouvrages de ces artistes ont subsisté. N'est-ce pas à les rechercher, à les acquérir, — on le pourrait faire à si peu de frais, — à les mettre en lumière sous les yeux de nos visiteurs étrangers, et pour le plus grand profit non seulement du terroir, mais encore de la France, que devraient s'employer désormais les bonnes volontés unies au bénéfice du Musée de Marseille? En tous les cas, cela nous paraîtrait beaucoup plus profitable aux intérêts de celui-ci, que de s'hypnotiser sur telle œuvre étrangère que la mode ou l'engouement a d'ailleurs rendue inaccessible, ou de somnoler dans l'attente de quelqu'un de ces envois de l'État, prodige du Salon de l'année courante, qui donnent aux provinciaux une si singulière idée du niveau de l'art français contemporain.

Avec sa nouvelle statue et son musée spécial, Marseille aura bientôt payé à Puget sa dette de reconnaissance. Nous nous plaisons à croire que, engagée dans cette bonne voie, elle saura faire aussi tout son devoir à l'égard d'artistes moins illustres, qui l'ont, bien qu'avec moins d'éclat, largement honorée. Ici la besogne sera plus facile et les sacrifices d'argent moins lourds. Quelques menus crédits y suffiraient. Mais n'anticipons pas. Contentons-nous plutôt de nous réjouir, puisque l'heure est réconfortante et puisque, pour le Musée de Marseille, une ère plus prospère semble s'ouvrir.

Philippe Auquier.

Notes sur le Musée de Lyon

DEUX TABLEAUX D'EUGÈNE DELACROIX

(Planche 30.)

Le Musée de peinture de Lyon possédait, depuis 1858, une grande et célèbre toile de Delacroix, la *Mort de Marc-Aurèle*. « Tableau splendide, magnifique, sublime, incompris », a dit Baudelaire, lorsque l'œuvre eut paru au Salon de 1845. Tableau déconcertant, à coup sûr. « L'originalité cruelle de cette couleur, toujours sanguinaire et terrible », que Baudelaire a savourée avec une volupté féline, est-elle, ici, assez enivrante pour persuader les lecteurs mêmes que « ce tableau est parfaitement bien dessiné, parfaitement bien modelé » ? A côté du jeune Commode, « rose, mou et voluptueux et qui a l'air de s'ennuyer, » est-il aisé de reconnaître l'Empereur philosophe dans cet hercule, dont le torse épais et inconsistant porte une tête trop petite et qui, pour montrer son fils aux stoïciens, ses amis, esquisse le geste le plus pesant et le moins intelligible ?

L'intérêt de ce tableau, qui est considérable, réside moins dans sa richesse propre que dans le pouvoir qu'il a d'évoquer la vision des vastes ensembles de peinture monumentale, où le génie de Delacroix s'est déployé le plus magnifiquement. Lorsque le peintre signa, en 1844, la *Mort de Marc-*



Cliché Sylvestre

Le Meurtre de l'Évêque de Liége, Esquisse du tableau d'*Eugène Delacroix.*

(Musée de Lyon.)



Cliché Braun, Clement et Cie.

Le Meurtre de l'Évêque de Liége, par *Eugène Delacroix.*

(Collection de Mme de Cassin.)

Aurèle, il venait de représenter la *Mort du Stoïcien* dans la personne de Sénèque pour la Bibliothèque du Palais-Bourbon; il commençait à dessiner les figures des héros et des sages qui devaient se grouper sur la coupole de la Bibliothèque du Luxembourg et faire place, dans leur assemblée élyséenne, à Marc-Aurèle près de Portia. Le grand tableau de Lyon est, par son sujet, tout au moins, une œuvre intermédiaire entre les deux grands cycles de Paris.

Ce tableau, comme les peintures du Palais-Bourbon et de la Chambre des députés et comme le plafond de la galerie d'Apollon, représente une période de la vie d'Eugène Delacroix, où le peintre, arrivé à la pleine maturité de l'âge et du génie, semble abandonner les thèmes romantiques pour célébrer, de concert avec les plus jeunes écrivains du groupe libéral, l'immortelle grandeur du monde antique. La *Mort de Marc-Aurèle* est peinte en 1844; en 1842, une plaquette, *les Caryatides*, fait connaître à quelques curieux le nom de Théodore de Banville, un jeune homme de dix-neuf ans; Louis Ménard, qui en a vingt, achève alors son *Prométhée délivré*, qui paraît en 1843; la *Phalange*, revue de Victor Considérant, publie la *Vénus de Milo*, un poème de Leconte de Lisle, qui est le premier des *Poèmes antiques*.

Dans ces vers, comme sur les immenses toiles de Delacroix, les sujets classiques se montrent chargés des couleurs magnifiques auxquelles la peinture et la poésie française avaient été accoutumées par les novateurs des générations précédentes.

Pourtant le monde des arts assistait à une révolution déjà proclamée par des chefs-d'œuvre, et dont le manifeste ne devait être publié qu'en 1852, dans la préface des *Poèmes antiques*. C'était une de ces « Renaissances » qui, dans l'histoire de l'art français et de la littérature française, se répètent de siècle en siècle. Les Champs-Élysées de Delacroix touchent au *Parnasse*. La *Mort de Marc-Aurèle* fait partie d'un ensemble d'œuvres par lesquelles le plus grand des peintres romantiques s'est associé, en fait, à une réaction « latine » contre le Romantisme, qui a eu des continuateurs jusqu'à Henri de Régnier et à Mlle Dufau.

Mais un tableau stoïcien, contemporain des grandes peintures « parnassiennes » de Delacroix, ne représentait le maître, dans le Musée de Lyon, que d'une manière insuffisante et trompeuse. Deux petites toiles antérieures à 1830 furent léguées par Paul Chenavard; un amateur lyonnais laissa une curieuse copie de la *Mise au tombeau* de Titien, et une Odalisque, qui, peinte avant le voyage au Maroc, est fantaisiste et brillante comme une strophe des *Orientales*. C'était peu pour rappeler dans un grand Musée la jeunesse de Delacroix et ses belles années de lutte et de conquête Aussi le Comité consultatif — Lyon a le sien comme le Louvre — fut-il bien inspiré en votant, au mois d'avril 1904, l'achat d'une toile de Delacroix qui était l'esquisse de son tableau le plus romantique : *le Meurtre de l'évêque de Liége*.

Le tableau parut au Salon de 1831, en même temps que la *Liberté guidant le Peuple*. L'argument historique était donné dans le livret d'après une notice rédigée par le peintre. « Guillaume de La Marck, surnommé le *Sanglier des Ardennes*, s'est emparé du château de l'évêque de Liége. Au milieu d'une orgie, placé sur le trône pontifical dans la grande salle, il se fait amener l'évêque revêtu de ses habits sacrés et le laisse égorger en sa présence. »

C'était une scène de *Quentin Durward*. Delacroix, comme les écrivains contemporains de sa jeunesse, avait appris l'histoire dans les romans de Walter Scott. Il avait, comme les dessinateurs pour gravures et lithographies, compris la richesse pittoresque de ces récits colorés par des costumes et des décors.

En 1825, lors de son voyage à Londres, il vit une esquisse de Knox d'après un épisode de « Kenilworth : *le Puritain prêchant devant Marie-Stuart* (*Lettres*, I, p. 103). Mais déjà, l'année précédente, il avait esquissé à l'aquarelle un groupe d'archers de la garde écossaise, *les Archers de Louis XI*, dans *Quentin Durward*. En 1828, il dessina les costumes du drame d'*Amy Robsart*, tiré du roman de Walter Scott par Victor Hugo.

Le sujet du tableau, exposé en 1831, devait plaire à la jeunesse de 1830. Avec une scène fameuse de Walter Scott, elle y trouvait les splendeurs et les horreurs dont rêvaient les Jeune-France : une grande salle gothique, des armures, des soudards, des ribaudes, une orgie qui finit dans le sang. Aussi le *Massacre de l'évêque de Liége* fut-il peut-être, dans le nombre des œuvres de Delacroix, le tableau le plus souvent cité et le plus souvent admiré par les écrivains romantiques. Lorsqu'il reparut à l'Exposition de 1855, qui fut le triomphe du peintre si longtemps méconnu du public, Théophile Gautier

célèbra avec enthousiasme ce tableau, qui, disait-il, « reste, malgré sa date ancienne, un des plus étonnants chefs-d'œuvre de l'artiste. Qui eût jamais pensé que l'on eût pu peindre la rumeur et le tumulte ? Le mouvement, passe encore ; mais cette petite toile hurle, vocifère et blasphème ». Le *Meurtre de l'évêque de Liége* est, si je ne me trompe, la seule œuvre de Delacroix qui ait été mentionnée par Victor Hugo. Il en parla dans une conversation d'exil que son fils Charles a notée (1) : Hugo racontait que, voyant le tableau, il fit à Delacroix une question, en lui désignant l'un des personnages : « — Qu'est-ce qu'il a donc à la main ? On ne s'en rend pas bien compte. » Delacroix répondit spirituellement : « J'ai voulu peindre l'é-« clair d'une épée (2). » Or, continue le causeur solennel, peindre l'éclair d'une épée sans l'épée, ce n'était plus de son art, mais du nôtre... »

Le tableau à propos duquel Victor Hugo reprocha à Delacroix d'être poète fut acheté au Salon de 1831 par le duc d'Orléans. Il appartient aujourd'hui à Mme de Cassin et a été exposé en 1884, avec toute sa collection, à la galerie Georges Petit, au profit de la Société Philanthropique. La toile mesure 0^m,90 de haut sur 1^m,18 de large.

Robaut, dans son catalogue, mentionne trois esquisses qui permettent de suivre le développement de la composition. La première n'est connue que par une lithographie de Mouilleron ; c'est une simple page d'illustration dans le goût de Célestin Nanteuil, composée « en hauteur », avec un *minimum* de personnages et presque sans décor. La seconde est une esquisse peinte en 1827, haute de 0^m,27, large de 0^m,39, qui a passé de nos jours entre les mains de M. Durand-Ruel et dont je n'ai pu connaître le possesseur actuel. La troisième esquisse, qui suit les grandes lignes de la seconde, est plus grande du double : elle mesure 0^m,59 sur 0^m,72. C'est le tableau du Musée de Lyon.

Il était resté dans l'atelier de l'artiste. A la vente Delacroix, en 1864, il fut acquis pour la collection Rœderer. Le tableau fut envoyé en 1885 à l'Exposition Delacroix ; en 1889, à l'Exposition Universelle. Il appartenait alors à M. Binant, un riche marchand de toiles à peindre qui s'était mis à réunir des toiles de maîtres. La collection qui comprenait, avec le Delacroix, les *Casseurs de pierres* de Courbet, fut vendue le 20 avril 1904.

A propos d'un tableau qui n'est sorti de l'atelier de Delacroix qu'après la mort du peintre, et qui ressemble de fort près à un tableau célèbre, on peut se demander s'il ne s'agirait pas d'une de ces réductions que Delacroix faisait parfois pour lui-même d'après une œuvre depuis longtemps achevée. Le maître, arrivé à la fin de sa carrière, n'a-t-il pas reproduit sa superbe *Médée* de 1838 (Musée de Lille), dans un tableautin qui vient d'entrer au Louvre avec la collection Thomy-Thiéry, et qui porte, à côté de la signature, la date de 1862 ?

Le tableau de Lyon n'aurait qu'une valeur historique assez médiocre s'il était une réduction de ce genre. Mais il est bien une esquisse, la dernière que Delacroix ait peinte avant d'attaquer le tableau définitif ; une série de détails pourraient le prouver ; un seul suffira : c'est le peintre lui-même qui l'a relevé. Devant le tableau destiné au Salon de 1831 et encore inachevé, il dit un jour à son ami Villot : « Je vais me mettre à l'architecture ; je changerai ma disposition première et je m'inspirerai, pour la charpente de la voûte, des croquis que j'ai faits au Palais de justice de Rouen. »

Or, dans le tableau de Lyon, les espèces de contreforts qui soutiennent les arceaux sont *parallèles* à la table du festin et se succèdent en se perdant dans l'ombre d'un vaisseau si vaste qu'on n'en voit pas le fond ; dans le tableau définitif, les contreforts sont *perpendiculaires* à la table, qui tient toute la longueur de la salle. L'esquisse que Delacroix avait conservée est donc antérieure au tableau de 1831, postérieure à la petite esquisse de 1827, c'est, à quelques mois près, un tableau de 1830.

La toile a beaucoup souffert. Les ombres se sont épaissies autour de la lumière centrale ; le bitume a formé des coulées malsaines sur le fond terni et embu. Cependant ce tableau, seul exemplaire du *Meurtre de l'évêque de Liége* qui se trouve aujourd'hui dans une collection publique, devra être étudié de près par les historiens de la peinture romantique. Delacroix y essaya l'effet de la nappe violemment éclairée, qui était, à ses yeux, « le point capital du tableau » et qui, comme il le disait à Villot, devait être pour lui Austerlitz ou Waterloo. Cette fois, ce fut sans doute la défaite,

(1) *V. Hugo en Zélande*, 1868.

(2) Le mot a été dit par Delacroix au moment où il exposa son tableau. Ce mot est cité en 1832 dans les Saynètes de Paul Fouché, où il est bien possible que Victor Hugo l'ait recueilli. Voir M. Tourneux, *Delacroix devant ses contemporains et ses critiques*, p. 36-35.

car Delacroix n'acheva pas sa toile dans la partie claire et brillante. Il négligea de poser sur la nappe les flambeaux qui devaient l'illuminer, si bien que la clarté qui jaillit au milieu de l'orgie nocturne n'a pas de source lumineuse. C'est seulement après avoir répandu sur le tableau définitif sa coulée de pâte phosphorescente que le peintre chanta victoire devant son ami. Il y aura grand intérêt un jour à comparer de près le tableau de Lyon et celui de Mme de Cassin, pour mesurer la distance qui sépare, dans l'œuvre de Delacroix, un Waterloo d'un Austerlitz.

Tout autour de la nappe, les personnages, qu'ils soient frappés par la lumière ou détachés en silhouette, sont à peu près aussi achevés que sur le tableau de 1831, qui, lui-même, selon la remarque faite par Théophile Gautier, a gardé l'aspect d'une esquisse. La chape de l'évêque, véritable carapace encroûtée de matières brillantes comme des scories métalliques, contraste avec l'armure noire et polie de Guillaume de La Marck, dont les luisants sont de fines gouttelettes de blanc posées à la pointe du pinceau. On saisit là, sur un exemple remarquable, les théories formulées par Delacroix sur la nécessité de varier les techniques et sur l'utilité du fini : « S'il faut ébaucher avec un balai, on doit terminer avec une aiguille. »

L'œuvre, dans la grande salle où elle est aujourd'hui placée, est trop petite et trop sombre pour attirer les regards : mais elle sera pleine d'enseignements pour les historiens et les artistes qui l'interrogeront : le Musée de Lyon possède désormais, à côté de la *Mort de Marc-Aurèle*, un Delacroix romantique qui vaut le *Boissy d'Anglas à la Convention*, la célèbre esquisse du Musée de Bordeaux.

ÉMILE BERTAUX.

LES MASQUES JAPONAIS DU MUSÉE DU LOUVRE

(PLANCHE 31.)

RIEN n'est moins connu que l'art japonais; tandis que le grand public le confond avec les objets de pacotille des magasins de nouveautés, beaucoup d'amateurs n'y veulent voir que des bibelots d'étagère, et bien rares sont ceux qui comprennent la grandeur des œuvres qu'a produites ce peuple extraordinaire. Les musées, il est vrai, n'ont guère facilité la tâche à ceux qu'ils auraient dû éclairer, et pendant longtemps ils ont systématiquement ignoré le Japon; depuis quelques années pourtant le Louvre cherche à regagner le temps perdu; dans aucune des grandes ventes qui ont dispersé, ces derniers temps, certaines des collections les plus remarquables de Paris, il ne s'est abstenu, et à ses acquisitions se sont joints des dons, singulièrement généreux parfois. Sa collection n'est qu'en formation, mais, dans les salles du bord de l'eau qui lui sont affectées, elle se présente bien, et quelques séries sont déjà assez riches : l'une des plus curieuses et des plus rares aussi, l'une de celles que le conservateur, M. Migeon, s'est le plus attaché à développer, avec les peintures, c'est la série des masques. Il peut être intéressant d'en dire quelques mots.

Il semble que les Japonais aient de tout temps connu l'usage des masques dans les danses mimées qui leur étaient familières : les plus anciennes chroniques en parlent, et les trésors de certains temples en conservent dont on s'accorde à faire remonter l'origine au VIIe et au VIIIe siècle de notre ère. Ces danses (Kagoura) étaient des danses religieuses, accessoire habituel du culte shintoïste, le plus ancien du Japon; elles se donnaient dans les temples et, comme le prouvent les poésies dont on les accompagnait en chantant, avaient trait souvent à des légendes religieuses. Et pourtant, il est extrêmement curieux de le constater, presque tous les masques qui subsistent de ces époques reculées sont des masques d'un caractère comique. En vérité, l'origine de ces danses était en elle-même assez plaisante : la légende raconte que la déesse du soleil, Amaterasou, s'étant enfermée par dépit dans une caverne, le monde se trouvait plongé dans l'obscurité; les dieux se désolaient, quand une déesse, Ouzoumé, imagina d'exécuter devant la caverne une danse si burlesque qu'un rire formidable secoua toutes les poitrines divines; Amaterasou voulut savoir ce qui égayait si fort les dieux, elle ouvrit la caverne, et l'on sut bien l'empêcher de s'y barricader désormais. Cette légende fut souvent mimée, et des masques d'Ouzoumé (d'époque récente d'ailleurs) nous sont conservés

en grand nombre, avec sa bonne figure réjouie ; on s'explique pourtant assez malaisément pourquoi tant de ces figures de bois sont d'un caractère si comique — à moins que nous ne prenions pour tel l'esprit extraordinairement caricatural qui s'y déploie avec une si merveilleuse largeur.

C'est à l'Exposition de 1900, dans cet incomparable pavillon japonais du Trocadéro où M. Hayashi avait amené les trésors des temples et des palais impériaux, que de tels masques furent vus pour la première fois. On ne connaissait guère de la sculpture japonaise que des Bouddhas plus ou moins modernes ; ce fut un cri d'admiration de tous ceux qui virent ces chefs-d'œuvre d'une observation si aiguë et transformée à la fois avec tant d'ampleur. Tous les caractères étaient représentés dans cette série, et avec quelle verve ! le joyeux bon vivant, qui étale sa satisfaction sur sa face largement épanouie, le timide dont la crainte perpétuelle a marqué d'un rictus son visage mou, le gâteux aux yeux mi-clos, à la langue pendante. Et le style de toutes ces têtes, taillées dans un bois tendre et recouvertes de couleurs presque effacées, n'était jamais ni petit, ni trivial dans les outrances des caricatures les plus effrénées ; il marquait au contraire une étonnante sûreté dans le choix du trait caractéristique et une décision dans l'exécution qui révélait des mains de grands artistes. Quelques savants parlèrent à ce propos des masques antiques, et, reprenant avec moins de bonne grâce l'ingénieux badinage de M. Pottier, y voulurent voir — à l'étranger surtout — comme une transmission de l'art grec à l'art du Japon ; leur hypothèse peut nous laisser sceptique, mais il est d'autres monuments qu'ils ne rappellent pas moins, ce sont les mascarons de nos cathédrales gothiques et notamment ceux de Reims : sans rechercher assurément aucune communauté d'origine, on y trouve deux arts frères, et les masques du Louvre, ceux notamment que le musée doit à la générosité de M[me] Gillot, confirment cette impression. Les dater est impossible dans l'état actuel de nos connaissances ; mais si ceux des temples du Japon remontent, comme on l'affirme, du VI[e] au XIII[e] siècle, on peut tenir les masques du Louvre pour contemporains des mascarons gothiques, et cette rencontre est singulière d'œuvres d'art si analogues, naissant au même moment dans deux hémisphères différents.

Mais, à côté du culte shintoïste, le bouddhisme s'était installé au Japon, et lui aussi eut ses cérémonies religieuses accompagnées de danses. C'est l'origine des danses de Nô, connues depuis le XIV[e] siècle, et qui se continuèrent dans les temples et dans les palais jusqu'à la révolution qui a anéanti les antiques traditions du pays. Les danses de Nô étaient des spectacles où les héros historiques ou légendaires étaient mis en scène ; on possède encore toute une littérature dramatique qui s'y rapporte, et aussi tout l'attirail des masques utilisés dans ces représentations. Ils n'ont certes pas la grandeur des précédents ; le style en est moins large, le réalisme plus terre à terre ; ce sont d'excellents portraits où, à la note comique plus discrète, se mêle souvent l'élément dramatique ; certains de ces petits masques laqués sont, même en dehors, des effigies de démons très fréquentes, parmi les plus tragiques qui se puissent voir. Tous les châteaux des grands seigneurs en possédaient de grandes quantités, et ces masques sont venus très nombreux en Europe ; mais il faut soigneusement distinguer les exemplaires ; l'art japonais s'est volontiers répété, et des répliques innombrables ont popularisé les types sortis de l'atelier des artistes connus ; mais ces répliques sont souvent très faibles, et, même avec les cachets des meilleurs maîtres, elles ne doivent pas faire illusion. La série du Louvre est fort bien choisie et peut donner une excellente idée de ces objets d'un art plus mince que les anciens masques caricaturaux ou comiques, mais d'une vigueur de réalisme parfois très remarquable.

En réalité, les sculpteurs de masques ont suivi le mouvement de la grande sculpture japonaise, et passé comme elle d'une observation presque lyrique de la nature à une vérité plus exacte peut-être, mais plus sèche aussi et d'inspiration moins haute. Du reste, rien de plus impropre que ce terme de « grande sculpture » opposée à une autre ; le Japon n'a jamais connu ce que l'académisme a nommé le grand art, et pour lui tous les bons artistes étaient de grands artistes, qu'ils fussent peintres ou laqueurs, sculpteurs de dieux ou d'accessoires de théâtre ; les gothiques pensaient de même, et ce sont sans doute les mêmes imagiers qui taillèrent les statues des portails et les mascarons perdus sous les contreforts des cathédrales. Ni l'un ni l'autre art ne s'en trouvèrent mal, et cette conception élargie, notre art moderne commence heureusement — et grâce à eux peut-être — à la comprendre.

Raymond Kœchlin.

MUSÉES DE PARIS ET DE PROVINCE

Notes et Informations

MUSÉE DU LOUVRE ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣

✣ ✣ ✣ **Loutrophore attique.** — Il est peu de monuments antiques plus gracieux par leur silhouette éminemment décorative que les vases funéraires en marbre, lécythes ou loutrophores, que les Athéniens aimaient à dresser sur les tombeaux.

Le Louvre s'était enrichi, en 1905, d'un fort beau lécythe, aussi remarquable par sa décoration ornementale que par le sujet figuré qui en forme le tableau, le lécythe de la jeune Killaron, fille de Pythodoros, du dême d'Agrylé, sans doute morte en couches.

Il vient d'acquérir cette année une loutrophore, la première en ronde bosse de nos collections, qui ne comprenaient jusque-là que quelques stèles portant des loutrophores en simple relief : dans le nombre considérable des monuments funéraires attiques, les loutrophores en ronde bosse demeurent d'ailleurs relativement très rares.

L'exemplaire qui vient d'entrer au Louvre et dont malheureusement, comme c'est presque toujours le cas, à cause de leur fragilité, le pied, le col et aussi la plus grande partie des anses sont brisés, — mais peut-être ne serait-il pas impossible de les restituer en se guidant, pour les anses, notamment, sur l'attache subsistante de l'anse droite ornée de belles feuilles d'acanthe, — est consacré à Euthyklès, fils d'Archippos, du dême d'Acharnes. La scène qui s'y voit représentée est la scène classique des adieux. A côté de la mère, Ktésilla, assise, le fils et le père, Euthyklès et Archippos, tous deux debout, échangent une poignée de mains. Mais, tandis qu'Archippos est enveloppé dans son manteau, Euthyklès se présente dans la tunique courte du costume militaire et tenant son cheval par la bride. Il est le partant qui s'en va en pleine jeunesse.

Le choix de l'une ou l'autre forme de vase funéraire pour honorer le mort ne dépendait pas, on le sait, d'un caprice. Si le lécythe n'avait pas en soi de signification spéciale, il n'en était pas de même de la loutrophore. « Il est mort célibataire, dit quelque part Démosthène d'un jeune Athénien. Qu'est-ce qui l'indique? Une loutrophore se dresse sur son tombeau. » La loutrophore, en effet, qui n'est qu'une variété de l'hydrie caractérisée par un haut col avec embouchure à rebord épanoui, était le vase consacré du bain nuptial. La tradition voulait que, à ce titre, sur la tombe de ceux qui mouraient avant d'être mariés, elle fût comme un emblème.

ÉTIENNE MICHON.

✣ ✣ ✣ **Un nouveau portrait anglais.** — Le département des peintures vient de recevoir en don de M. J. Maciet, un fort intéressant portrait de femme âgée, signé de l'Anglais *Charles-Howard Hodges*, plus connu comme graveur. Cet artiste, qui séjourna longtemps en Hollande, paraît avoir dans une certaine mesure subi l'influence des portraitistes de ce pays. Quoi qu'il en soit, son œuvre vient fort à propos enrichir d'un document précieux nos collections anglaises, et nous avons plaisir à reconnaître dans cet accroissement utile l'intelligente libéralité d'un donateur quelque temps éloigné de nos collections par des procédés regrettables, mais dont la générosité ne connaît pas heureusement les longues rancunes.

✣ ✣ ✣ **Céramiques orientales.** — Le département des objets d'art s'est enrichi cet été de plusieurs nouvelles pièces de céramique orientale, qui viendront utilement compléter les séries d'art musulman, si heureusement accrues depuis quelques années.

Le plus important est un bassin à rebords plats, décoré en bleu et en noir sur fond blanc; l'ornementation, presque exclusivement géométrique, se rapproche beaucoup, par sa stylisation, de ceux que portent les céramiques syriennes et égyptiennes du XIVe et du XVe siècle. Il se pourrait toutefois que ce bassin, d'une forme élégante et d'une couleur très intense, provînt d'une région plus voisine du Caucase, comme le Daghestan.

Les deux autres pièces, un bol et un gobelet, portant toutes deux un décor en noir sur fond bleu-turquoise, peuvent être attribuées aux ateliers persans du XIVe ou du XVe siècle.

MUSÉE CARNAVALET ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣

✣ ✣ ✣ Le statuaire Bartholomé vient d'offrir en

don au Musée historique de la Ville de Paris une série de planches dessinées par son grand-oncle, l'architecte Bartholomé, pour la décoration de la chapelle des Invalides et pour celle de l'appartement du maréchal Clarke, duc de Feltre.

MUSÉE D'ENNERY ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤

✤ ✤ ✤ On annonce que les travaux effectués dans l'hôtel de l'avenue du Bois-de-Boulogne permettront bientôt l'ouverture de ce nouveau musée consacré à l'art de l'Extrême-Orient. On annonce aussi qu'aux collections léguées par le romancier sera jointe une série d'objets précieux de même origine appartenant à M. Clémenceau.

MUSÉE DE LA MALMAISON ✤ ✤ ✤ ✤ ✤

✤ ✤ ✤ Une série d'objets viennent d'être donnés à ce musée par l'impératrice Eugénie, parmi lesquels un buste de Joséphine, par Chinard, et de nombreux souvenirs napoléoniens. D'autre part, on vient de joindre au mobilier qui y est déjà réuni deux salons des anciens appartements privés du roi Joseph Bonaparte au palais royal de Madrid.

MUSÉE DE TOURS ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤

✤ ✤ ✤ M. Chiquet, nommé récemment conservateur du Musée de Tours, en remplacement de M. Laurent, vient d'avoir à faire rentrer dans ce musée une copie du *Sardanapale* de Delacroix, qui avait été donnée en 1879 à la ville de Tours par Mme Pelouze. Ce tableau figurait jusqu'ici dans l'escalier de l'ancien hôtel de ville, qui va être affecté à la bibliothèque. C'est une copie exécutée dans l'atelier du maître et sous ses yeux par son élève et collaborateur Pierre Andrieu : l'exécution en est large et brillante et digne de la composition mouvementée et tumultueuse où s'épancha, en 1827, la verve romantique d'Eugène Delacroix. Le document est des plus précieux et méritait à tous égards d'être placé dans un musée où les historiens et les curieux auront plaisir et profit à le rencontrer. Ce n'était pas une opération facile, néanmoins, que de loger cette immense toile, qui n'a pas moins de 5 mètres de côté, dans un musée déjà bondé. Il y a fallu toute l'ingéniosité et l'adresse du nouveau conservateur. La salle où il l'a placé s'est trouvée comme éclairée et agrandie Elle gagnerait à être débarrassée encore des faïences d'Avisseau, qui remplaceraient avec avantage les oiseaux empaillés au second étage, et des délicieuses gouaches de Lenfant, qui devraient être réunies aux autres trésors d'art du XVIIIe siècle provenant de Chanteloup. Mais des agrandissements s'imposent et, disons-le, avant tout, des expulsions, dont la première doit être celle de ce grotesque éléphant empaillé qui accapare tout le vestibule réservé à la sculpture. Nous attendons beaucoup du nouveau conservateur, le jour où la bonne volonté administrative aura rendu son musée aux seules œuvres d'art.

MUSÉE DE TOULOUSE ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤

✤ ✤ ✤ Un généreux Américain, M. Weld, de Boston, vient d'offrir à la patrie de Falguière une statue en marbre de Diane, due au ciseau du maître. C'est un bel exemple de libéralité intelligente et une petite rançon de ce que l'Amérique draine chaque jour chez nous d'œuvres anciennes ou modernes.

MUSÉE DE PICARDIE ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤

L'architecte de la ville d'Amiens fait dresser, en ce moment, contre un mur du jardin du Musée, une petite façade de bois très richement décorée, achetée l'an dernier par la Société des Antiquaires de Picardie, grâce à un don spécial de M. Jules Boquet.

Cette façade s'élevait dans une ruelle aujourd'hui condamnée, à côté du grand marché d'Amiens (marché Lanselles). Un relevé très complet en a été publié dans l'*Album archéologique* de la Société des Antiquaires de Picardie. Au-dessous d'une frise de pampres soutenue par des mufles de lions, est inscrite la date de 1619. Cette frise, et la belle ornementation de la lucarne affirment, au moment où l'architecture de bois allait disparaître devant la construction en briques et pierres, les mérites techniques et la verve des derniers tailleurs d'images amiénois.

MUSÉE DE MANTES ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤

✤ ✤ ✤ Ce musée nouveau-né doit son origine à la libéralité d'un particulier, M. Duhamel, qui vient de faire don à la ville de Mantes d'un édifice construit à ses frais et garni déjà d'une notable collection d'ouvrages d'art. Celle-ci pourra s'enrichir, grâce à une rente par laquelle le généreux donateur a voulu compléter son œuvre, la jugeant sans doute perfectible et extensible et qui dépasse celle que des municipalités plus notoires et que l'on croirait plus artistes octroient pour l'entretien et l'accroissement de leurs collections.

L'ABBAYE DE FONTEVRAULT

et les Tombeaux des Plantagenets

(PLANCHE 32.)

« LE temps des épreuves est passé pour ces monuments. Désormais respectés comme ils le méritent, ils ne quitteront plus la France, ni Fontevrault. » Ce n'est pas hier, c'est il y a bientôt quarante ans qu'étaient écrites ces lignes, en conclusion d'un article magistral que Courajod consacrait, dans la *Gazette des Beaux-Arts* de 1867, aux sépultures des rois d'Angleterre conservées dans l'ancienne abbaye de Fontevrault. Et cependant on se rappelle qu'un bruit persistant a couru, ces derniers mois, d'une libéralité singulière à laquelle aurait songé le Gouvernement français à l'égard du descendant, ou tout au moins du succcesseur, de ces monarques de famille française, qui avaient tenu à confier la garde de leurs corps à l'abbaye angevine, enrichie et vénérée par leurs ancêtres et par eux-mêmes de leur vivant.

Les siècles ont passé, bouleversant dynasties, abbaye et sépultures. Toutefois il reste encore dans l'église déchue de Fontevrault trois statues de pierre et une de bois qui sont les témoins de cette volonté, de cette tradition, de ce passé historique. C'est un des mérites de notre temps que d'avoir compris la valeur de ces témoignages; chaque peuple s'attache jalousement à ceux qui marquent son développement antérieur, aux preuves du génie de ses artistes, aux documents parlants de son histoire, et le moment semble bien passé de ces trafics ou de ces générosités déplacées. Les Plantagenets de Fontevrault appartiennent à l'art et à l'histoire de la France, et l'on comprend mal comment a pu réapparaître, en 1906, une idée qui avait été déjà repoussée en 1818 et 1819. C'était alors pourtant que l'on dispersait et « restituait aux familles » le trésor de documents précieux qu'avait réunis Alexandre Lenoir, dans un esprit véritablement précurseur, en son Musée des Monuments français.

Le prince-régent d'Angleterre réclama avec instance au Gouvernement de Louis XVIII les monuments des Plantagenets, qu'il considérait sans doute comme appartenant à sa famille, et que la Révolution avait mutilés, mais laissés en Anjou : on refusa. En 1846, Louis-Philippe fit transporter les statues à Paris, peut-être avec l'idée de les faire figurer à Versailles. Mais la générosité envers l'Angleterre était à l'ordre du jour, et les statues faillirent une seconde fois être exilées. Vint 1848, et en 1849 le ministère Falloux. M. de Falloux, angevin, renvoya les Plantagenets à Fontevrault. On avait eu le temps, malheureusement, de leur faire une toilette sérieuse — les restaurateurs de ce temps avaient plus de zèle que de science — et de les badigeonner copieusement.

Mais, en 1867, nouvelle tentative de gracieuseté officielle. L'empereur doit faire don à la reine Victoria, pour Westminster, des effigies de ses quatre prédécesseurs angevins. Voici comment Célestin Port, dans son *Dictionnaire historique de Maine-et-Loire*, raconte l'échec de cette troisième aventure (1) : « Par un malentendu inexpliqué, l'agent des Domaines chargé de la remise irrévocable ne trouva personne au rendez-vous pour prendre livraison au nom du ministère d'État et, le jour même, un des correspondants du ministère de l'Instruction publique, présent à la scène, adressait une protestation énergique que le Comité historique renvoya, en l'appuyant, au ministre, et que des sollicitudes, immédiatement soulevées dans tout le pays, réitérèrent avec toute la force d'une véritable indignation du sentiment public. » Et il ajoutait : « Le danger est sans doute pour toujours évité. » Puissions-nous le dire avec plus de vraisemblance encore aujourd'hui ! L'émotion n'a pas manqué non plus cette fois, et les démentis officiels qu'elle a provoqués, contredisant des informations prématurées, nous rassurent. Une lettre de l'ambassadeur d'Angleterre, sir Francis Bertie, au président de la Société artistique de la vallée de la Loire, qui s'est déjà en mainte circonstance employée si vaillamment

(1) Voir aussi G. d'Espinay, Les statues de Fontevrault et la Société d'Agriculture, Sciences et Arts d'Angers (*Mém. de la Soc. d'Agric., Sc. et Arts d'Angers 1902*, p. 175-182), et Eusèbe Pavie, M. Cosnier et les statues de Fontevrault (*ibid.*, p. 183-186).

à la préservation de nos monuments de cette région, contredit avec autorité les bruits qui avaient couru. Ne négligeons pas de répéter cependant que les statues des Plantagenets ne conservent toute leur valeur, toute leur signification historique et artistique qu'à Fontevrault, dans le cadre pour lequel elles ont été faites, et où elles sont demeurées.

On sait ce qu'est ce cadre et ce que sont ces statues. Nous voudrions le rappeler simplement ici en quelques mots.

L'abbaye, fondée au début du XII[e] siècle par Robert d'Arbrissel, et dont le développement fut si rapide qu'au temps de Suger on y comptait jusqu'à 5 000 religieuses, s'élevait à une lieue environ de la Loire, à l'extrémité du petit vallon du Douet, qui aboutit au grand fleuve aux environs de Montsoreau. A quelques pas des larges horizons de la Loire, c'est un site plus sévère et plus intime, comme la plupart de ceux où ces grands fondateurs d'abbayes du moyen âge eurent le soin de choisir leur lieu de retraite et de paix. Cinq églises, autant de chapelles, des bâtiments énormes, constituèrent l'abbaye jusqu'à la Révolution. Une partie fut démolie, de ceux notamment où avaient logé, au milieu du XVIII[e] siècle, les filles de Louis XV, Victoire, Sophie, Thérèse et Louise, confiées aux religieuses par le roi. Mais le cloître subsiste encore, avec sa salle capitulaire, son réfectoire, et aussi cette curieuse cuisine dite la *tour d'Evrault*, dont la majeure partie date du XII[e] siècle et dont la destination, longtemps obscure, a fait verser tant d'encre aux archéologues. L'église principale enfin, malgré les lamentables transformations de la nef, est encore debout, et c'est une des plus belles constructions de l'époque romane que conserve la vallée de la Loire.

L'ensemble de ces bâtiments a été affecté en 1804 à une maison centrale de détention. L'architecte Normand, qui les a appropriés à leur nouvelle destination, y a dépensé près de 2 millions sans réussir ni à créer un édifice bien approprié à ses fonctions, ni à conserver ce que le génie des maîtres d'œuvre d'autrefois y avait su accumuler de chefs-d'œuvre. Peu s'en est fallu que la tour d'Évrault ne disparût complètement; elle a été restaurée dans les dernières années. Le cloître est la partie la plus intacte. Ses quatre galeries ont conservé leurs voûtes gothiques, d'époque tardive du reste, dont quelques-unes datent même du plein milieu du XVI[e] siècle; elles se revêtent extérieurement d'un décor classique composé de couples de colonnes séparant de larges baies cintrées. L'entrée de la salle capitulaire est un remarquable morceau de la Renaissance de François I[er], et la décoration de celle-ci, où apparaissent encore de curieuses peintures religieuses avec des portraits d'abbesses, fut exécutée sous l'abbesse Louise de Bourbon, de 1541 à 1543.

Mais la partie la plus importante est certainement l'église. Commencée aux premières années du XII[e] siècle, elle fut consacrée en 1119 par le pape Calixte II; l'on peut se demander cependant si elle était entièrement terminée à cette date. La nef et le chœur étaient couverts de coupoles sur pendentifs, suivant un système analogue à celui de l'architecture byzantine, dont l'application la plus célèbre en France est l'église Saint-Front, de Périgueux. Les voûtes de la nef sont détruites; celle du chœur subsiste seule. Dans le dernier étage aménagé dans la nef, d'admirables chapiteaux se montrent encore, ornés de personnages, de feuillages stylisés et d'animaux fantastiques. Au-dessus du transept, qui, avec le chœur et les chapelles, est demeuré à peu près exempt de transformation, sinon de restauration, s'élève un clocher carré percé de huit belles fenêtres. L'abside, avec ses trois absidioles rayonnantes, suivant un plan très simple et pour ainsi dire classique dans l'art roman, est un très beau morceau d'architecture sobre et forte. Il est à remarquer même que la décoration, si prolixe dans les chapiteaux de la nef, se borne ici à des motifs de goût plus pur, plus modéré, qui tendent à la simplicité gothique et manifestent en tout cas plus nettement l'esprit de l'art local.

C'est dans une de ces chapelles absidales que reposent aujourd'hui les trois statues qui proviennent des sépultures royales, du *Cimetière des rois*, comme l'on disait, dévasté à plusieurs reprises et placé jadis dans la nef à gauche, près du gros pilier d'angle du transept. Six princes ou princesses de la famille des Plantagenets y avaient été enterrés. C'était Henri II, fils du fondateur de la dynastie, mort en 1187 à Chinon, vaincu et humilié par son fils dans les circonstances tragiques que l'on sait. Ce fils, Richard Cœur de Lion, mourut lui-même dix ans plus tard, en 1199, à Chalus, en Poitou, et, pris d'une piété filiale tardive, manifesta le désir de reposer aux



MASQUE DE GHIGAKOU (IXe siècle).



MASQUE DE GHIGAKOU (VIIIe siècle).
Don de Mme Charles Gillot.



MASQUE ARCHAÏQUE DE DANSE DE NÔ.
Don de la Société des Amis du Louvre.

Masques japonais.

(Musée du Louvre.)

pieds de son père, à Fontevrault; il léguait son cœur à l'église de Rouen, où le tombeau qui lui fut élevé a été retrouvé également de notre temps, mais dans un état de mutilation déplorable. La disposition des deux tombeaux de Fontevrault, s'il faut en croire certaines descriptions anciennes, était assez monumentale, mais fut modifiée dès le XVIe siècle; les statues furent une première fois déplacées. Maltraitées par les Huguenots qui pillèrent l'abbaye, elles furent rétablies en 1638 sous une arcade resplendissante d'or et de marbre, « dans le style le plus pompeux et le plus faux du jour ».

Elles étaient à ce moment accompagnées encore des deux statues des princesses Éléonore d'Aquitaine, épouse de Henri II et mère de Richard († en 1204), et Isabelle d'Angoulême, femme de Jean sans Terre († 1246), qui étaient mortes l'une et l'autre à Fontevrault.

Deux autres statues, celles de Jeanne d'Angleterre, fille de Henri II, et celle de Raymond VII, comte de Toulouse et fils de cette dernière, avaient déjà disparu et avaient été remplacées par des priants en marbre blanc qui furent détruits à leur tour en 1793.

Les quatre effigies gisantes, au contraire, survécurent à leur somptueux entourage; remisées dans un cellier, puis dans la tour d'Évrault, elles furent cependant remarquées, dessinées et publiées plusieurs fois au XIXe siècle, tant en France qu'en Angleterre. L'intérêt même qu'elles excitèrent faillit à plusieurs reprises, nous l'avons vu, en priver leur pays d'origine.

La restauration et le badigeonnage qu'elles ont subi sous Louis-Philippe, sans en altérer complètement le caractère, en faussent un peu l'impression. Ce sont néanmoins de fort beaux spécimens de cet art élégant, noble et raffiné des dernières années du XIIe siècle ou des premières années du XIIIe, les statues surtout de Henri II, de Richard et d'Éléonore, qui sont en pierre; la quatrième est en bois et légèrement postérieure. Pas plus que les gisants royaux de Saint-Denis exécutés sous Saint Louis, qu'elles précèdent d'une cinquantaine d'années, elles ne visent à la ressemblance individuelle: quelques traits de structure ou de costume y indiquent seuls la personnalité, et l'on saisit bien là, dans l'ordre artistique, les ancêtres immédiats de ces belles figures calmes et souriantes que les imagiers idéalistes du temps de Saint Louis couchèrent doucement sur leurs dalles de pierre.

Paul VITRY.

L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DE BESANÇON

L'EXPOSITION rétrospective des arts en Franche-Comté, dont la préparation a été annoncée ici même, organisée dans la cour du bâtiments des musées, s'est terminée le 5 septembre dernier. Si le résultat n'a pas répondu tout à fait aux espérances des organisateurs et s'ils n'ont pu véritablement offrir aux visiteurs un tableau à peu près complet de l'art en Franche-Comté, il ne faut pas oublier les difficultés de leur entreprise; il convient donc de remercier vivement les membres de la « Société franc-comtoise des amis des Beaux-Arts » de leurs efforts et souhaiter qu'ils trouvent bientôt des émules et des rivaux en d'autres provinces françaises.

M. H. Bouchot, dans la préface du *Catalogue*, a discrètement indiqué ou laissé comprendre les raisons de cette pauvreté d'œuvres locales.

La Franche-Comté, par sa situation géographique et politique de pays frontière, a particulièrement souffert des guerres modernes; les débris mêmes d'églises, de tombeaux, ont disparu; d'autre part, les circonstances actuelles n'ont pas permis de faire des emprunts aux trésors des églises, de là cette absence presque totale et très regrettable de sculptures gothiques. Il nous semble qu'il eût été facile de remédier à cette lacune en présentant au moins des photographies des œuvres qui existent encore. C'était même une excellente occasion d'offrir aux curieux un essai d'inventaire archéologique illustré d'une province française. Les travaux de Jules Gauthier, de Bernard Prost, de l'abbé Brune, nous ont fait connaître les morceaux caractéristiques de l'art de la statuaire en Franche-Comté. Nous savons les influences exercées au XVe siècle

par l'atelier dijonnais avec Jean de la Huerta, qui, vers 1447, taille les tombeaux des princes de Chalon-Orange pour la chapelle funéraire de Mont-Sainte-Marie, et les inconnus à qui nous devons les magnifiques statues de l'église collégiale des Poligny; plus tard, au début du XVIe siècle, les formes nouvelles s'introduiront par la Bresse, sous l'inspiration des artistes de Brou.

A ces derniers ateliers l'on peut rattacher un assez grand nombre d'œuvres, de facture parfois un peu mièvre, mais délicates, taillées dans l'albâtre aux tons harmonieux de l'ivoire; deux ou trois bons spécimens de cet art se trouvaient à l'exposition (les statuettes désignées sous les nos 383 et 386, en provenance de Dôle et Neuchâtel-Uretière); l'église Saint-Maurice de Salins possède une charmante *Pieta* de cette époque.

L'effigie vigoureuse d'Hubert Lulier, conservée à la Bibliothèque de Besançon, témoignage du talent robuste de Claude Lulier, imitateur de l'art des Leone Leoni, offrait un excellent type du style de la fin de la Renaissance classique. Pour le XVIIIe siècle, le Dôlois Attiret était faiblement représenté par un buste médiocre : il faut voir à Dijon la terre cuite d'une jeune femme au sourire mutin pour connaître sa véritable valeur; au contraire, le Bisontin Luc Breton, très remarquable artiste, peut être pleinement apprécié au Musée archéologique par ses bustes vivants, ses maquettes en terre cuite pleines de mouvement et de souplesse. Quelques ivoires des Rosset complétaient la série du XVIIIe siècle. Quant aux sculpteurs du XIXe siècle, leurs œuvres étaient assez insignifiantes, il n'y avait rien à apprendre de nouveau sur Clésinger, Max Claudet ou Iselin. Le plus beau morceau était l'image du vieux Gigoux, par Dalou.

On avait pu rassembler des pièces intéressantes de peintres franc-comtois du XVIIIe siècle : des œuvres de Gaspard Gresly, de facture maladroite et lourde, mais amusantes d'invention; de Donat Nonnotte, qu'il ne faudrait pas juger sur les portraits assez froids conservés au Musée; des portraits de Chazerand et du Suisse Wyrsch, qui fut, en 1773, avec Luc Breton, le fondateur de l'école gratuite de dessin. Parmi les modernes, l'on apprenait à mieux connaître J. Gigoux, sincère et vigoureux devant la réalité, et à mieux apprécier Henri Baron, spirituel créateur d'anecdotes. Malheureusement, du plus illustre peintre de la province, Gustave Courbet, aucune toile importante ignorée ou oubliée n'avait pu être prêtée.

Afin d'accroître l'intérêt de l'exposition, les organisateurs avaient eu l'excellente idée de grouper de belles œuvres d'art conservées dans la province, soit par des amateurs, soit par des établissements publics. C'est ainsi que nous avons pu contempler réunies les trois tapisseries qui subsistent de Saint-Anatoile de Salins, tissées à Bruges, au début du XVIe siècle et de beaux livres et reliures de la réserve de la Bibliothèque. M. Raoul d'Hotelans avait bien voulu prêter plusieurs tableaux de sa collection; trois nous paraissent devoir être signalés par leur importance exceptionnelle : un pastel de Nattier, daté de 1743, représentant le conseiller du roi Grassin, ayant gardé toute la fleur de l'exécution délicate, le portrait du futur Georges III, par Tocqué, de la meilleure manière du maître, et le très curieux portrait de Frédéric Villot, par Eugène Delacroix, exécuté en 1832.

Mais le plus délicat régal de l'exposition nous était offert par le groupement presque complet, réalisé avec un goût parfait, des dessins du cabinet d'Adrien Pâris. M. Georges Gazier, le très dévoué secrétaire de l'exposition, a dit ici même et longuement, l'importance de la donation faite en 1819, à sa ville natale, par l'ancien dessinateur du Cabinet du Roi et a expliqué la composition de cette collection d'artiste et de curieux. Il est donc inutile de reprendre le sujet et d'essayer de trouver les épithètes convenables pour décrire et louer de nouveau les dessins de Boucher, les sépias de Fragonard, les sanguines d'Hubert Robert, ainsi que les ébauches, croquis donnés par des amis, des camarades, tels que Challe, Durameau, Latraverse, Carle Van Loo, Vincent, de Wailly, sans oublier les propres études et compositions de Pâris lui-même, qui fut un dessinateur très habile, imitateur souvent ingénieux de son compagnon de voyage Hubert Robert. Quand la ville de Besançon reçut ce legs, on était loin de comprendre toute son importance; aussi, par indifférence, l'ensemble fut-il dispersé et divisé : au Musée de peinture furent attribués les tableaux et dessins « avec bordures »; à la galerie d'archéologie, les antiquités et curiosités; à la Bibliothèque, les dessins collés sur cartons et réunis en volumes avec les livres d'architecture. L'exposition nous a permis de con-

naître la fleur des dessins renfermés dans les recueils factices de la Bibliothèque, dont le catalogue très complet a été dressé par A. Castan, pour l'*Inventaire des Richesses d'art*, en 1885.

Doit-on réunir désormais tous les dessins du cabinet Pâris en un seul local ? La question est délicate à résoudre. Au point de vue de la conservation, notons que les dessins du Musée sont très fatigués (particulièrement les Fragonards), altérés par la lumière et l'humidité (1), tandis que ceux tenus jusqu'à présent dans les cartons demeurent intacts. D'autre part, on se rend compte, à feuilleter la totalité des albums, que de nombreux croquis, intéressants pour la connaissance du talent de tel ou tel artiste, n'offrent pas une valeur d'art suffisante pour en permettre l'exhibition permanente ; enfin il est impossible de diviser certains ensembles constitués par Pâris lui-même, ainsi ses « études d'architecture ». Un choix nous paraît donc s'imposer : extraire les plus beaux dessins des volumes où ils sont collés arbitrairement, les joindre à ceux déjà encadrés et placer le tout dans des meubles à volets mobiles à l'abri de la grande lumière. A la Bibliothèque resteront les livres d'estampes, les croquis secondaires, les études d'architecture, tous documents faciles à consulter et qui furent toujours parfaitement conservés par les gardiens de ce riche dépôt. Mais aux conservateurs du Musée s'impose la tâche d'opérer la réunion en une même salle de toute la donation Pâris : peintures, dessins, sculptures, même les antiquités, ces dernières pièces à peu près invisibles, enfouies dans une immense vitrine obscure de la galerie d'archéologie. Tous ces témoignages de l'activité de l'architectecte, de ses curiosités d'artiste, ces souvenirs de carrière et d'amitié, ont une signification ; la reconstitution de la collection, telle qu'elle fut cataloguée au lendemain de la donation dans le volume publié en 1821, offrirait un grand intérêt historique : ce serait un type de cabinet d'amateur formé à l'époque Louis XVI conservé intact. Et combien les peintures, esquisses pour la plupart, gagneraient à être réunies, soustraites au voisinage des grandes toiles qui les écrasent !

Maintenant que l'on sait à Besançon — grâce à l'exposition et aux articles publiés à cette occasion (2) — toute la valeur de ces peintures, dessins ou maquettes, il n'est plus permis de les traiter avec l'indifférence passée ; l'aménagement du Cabinet Pâris sera pour le Musée un nouvel attrait, en même temps que le meilleur hommage qui puisse être rendu à la mémoire de celui qui dota sa ville natale de trésors d'art si précieux (3).

Gaston Brière.

(1) Nous avons le regret de constater que le Musée de Besançon n'est pas aménagé d'une manière digne de son importance; dans les salles de peinture, point de classement méthodique : les toiles sont entassées, assez souvent les œuvres les plus importantes éloignées du regard, et ce qui est plus grave, des tableaux sont altérés, soit par des restaurations maladroites, soit par l'humidité. Grâce à la « Rétrospective », la cour centrale du bâtiment — jadis réservée aux exercices gymnastiques — est aménagée et servira à l'exposition des sculptures; une galerie au premier étage s'offrira à l'accrochage des dessins et gravures. Les salles d'archéologie sont mieux installées, mais la place est trop réduite.

(2) Voir les articles de Henri Bouchot dans la *Revue de l'art ancien et moderne*, nº de mars 1906 ; de M. Chipon, dans *L'Art*, 1906 ; de André Girodie, dans *L'Art et les Artistes*, numéro de septembre 1906, sans oublier les catalogues de A. Castan (Musée, 1886; Bibliothèque, 1885), et l'ouvrage intéressant publié sur Adrien Pâris par A. Estignard, en 1902.

(3) On a déjà rassemblé dans une seule salle le legs de J. Gigoux (sauf un certain nombre de dessins, qui demeurent invisibles); mais cette installation soulève des critiques : des toiles ornées d'attributions pompeuses et arbitraires s'étalent en cimaise, tandis que d'excellents morceaux ne peuvent être appréciés, ainsi trois admirables études de David pour le *Serment du Jeu de Paume*.

♠ ♠ ♠ ♠ ♠ ♠ ♠ ♠ ♠ ♠ ♠ ♠

MONUMENTS DE FRANCE

Documents et Nouvelles

✢✢ Parmi les travaux les plus importants qui doivent être entamés prochainement sur les crédits des Monuments historiques, on signale les restaurations des tours de la Lanterne et Saint-Nicolas à *La Rochelle*, celles de l'église Saint-Léger et Saint-Jean des Vignes de *Soissons* et Notre-Dame-sur-l'eau de *Domfront*. A Domfront également, on doit se mettre à la restauration de l'ancien château et du donjon.

✢✢✢ On annonce l'enlèvement des échafaudages qui s'élevaient au tour de la flèche d'un des clochers de la *Cathédrale de Chartres*. Mais les travaux doivent continuer pour assurer la solidité de la base du clocher.

✢✢✢ On démolit en ce moment la vieille église de *Suresnes*, qui menaçait ruine. Cet édifice, dont les débuts remontaient au x[e] siècle, avait été reconstruite au xv[e] siècle. Elle n'était pas classée comme monument historique, et l'effort qu'il eût fallu pour la conserver n'a pas paru justifié par son intérêt archéologique, en réalité assez mince.

✢✢✢ **La collection des dessins des frères Duthoit, à Amiens.** — De 1810 à 1850, deux sculpteurs amiénois, Aimé et Louis Duthoit, que Viollet-le-Duc appelait « les derniers imagiers du moyen âge », prirent en Picardie *huit mille* croquis excellents de tous les monuments anciens, religieux et civils : un grand nombre de ces monuments ont depuis été détruits, et la collection Duthoit forme un vaste et incomparable répertoire archéologique; une très petite part — deux cents dessins — a été publiée en 1874, sous ce titre : *Le Vieil Amiens*. Le fils de l'aîné, l'architecte Edmond Duthoit, a laissé ces cartons à la ville d'Amiens, *il y a quinze ans*. Il y a lieu d'espérer que très prochainement les dessins des Duthoit seront enfin mis à la disposition du public. Mais l'administration municipale ne sait encore s'ils seront déposés au Musée ou dans les nouveaux bâtiments de la Bibliothèque. Souhaitons qu'elle n'hésite plus très longtemps.

✢✢✢ Un article du *Journal des Arts*, signé de M. André Arnoult, exprimait récemment certaines craintes au sujet de la vente possible d'une des plus charmantes statuettes en bronze de l'époque gréco-romaine qui eussent été retrouvées sur le sol français. Il s'agit du petit *Bacchus enfant*, retrouvé près de Châtillon-sur-Seine, à Vertault. L'objet qui a été publié bien des fois, notamment par M. Gonse en ses *Musées de province*, a été exhumé dans des fouilles dirigées par la Société archéologique de Châtillon et appartient à cette société. M. Arnoult se rassure sur les qualités bien connues du président de la Société, M. Lorimy. Mais ce ne serait pas la première fois qu'une société, même archéologique, aliénerait des objets dont l'étude et la conservation sont sa propre raison d'être.

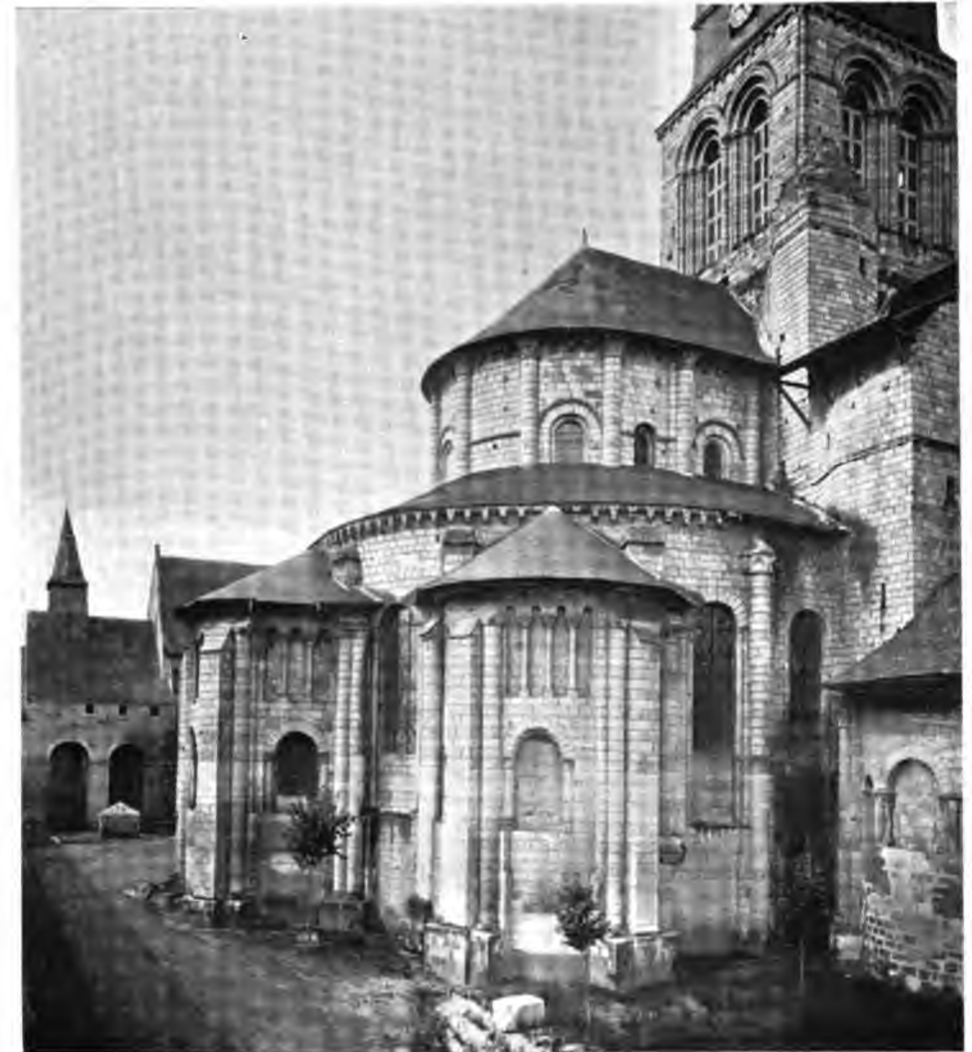
Sans aller jusqu'au classement d'office des monuments appartenant à des particuliers, n'est-il pas permis de penser que le classement que la loi imposait aux municipalités et aux fabriques, et qu'elle fera respecter par les futures associations cultuelles, pourrait s'étendre en bonne équité aux sociétés propriétaires d'œuvres d'art d'intérêt national? Ne serait-ce pas fournir d'office aux membres de celles-ci une garantie contre les égarements possibles de leurs successeurs ?

Mais cette garantie, du reste, la législation actuelle ne la met-elle pas à leur disposition? Ne serait-il pas du devoir de tout président de société archéologique, soucieux d'assurer l'avenir des objets dont il a la garde, de solliciter de l'État un classement qui ne confère nullement à celui-ci un droit de propriété, mais permettrait au moins pour l'avenir aux seuls établissements publics de devenir dépositaires à leur tour des parties du patrimoine commun, dont la société appauvrie pourrait avoir un légitime désir de se défaire !

✢ ✢ ✢ ✢ ✢ ✢ ✢ ✢ ✢ ✢ ✢ ✢

6,62-06. — Corbeil. Imp. Éd. Crété.

Le Gérant : H Laurens.



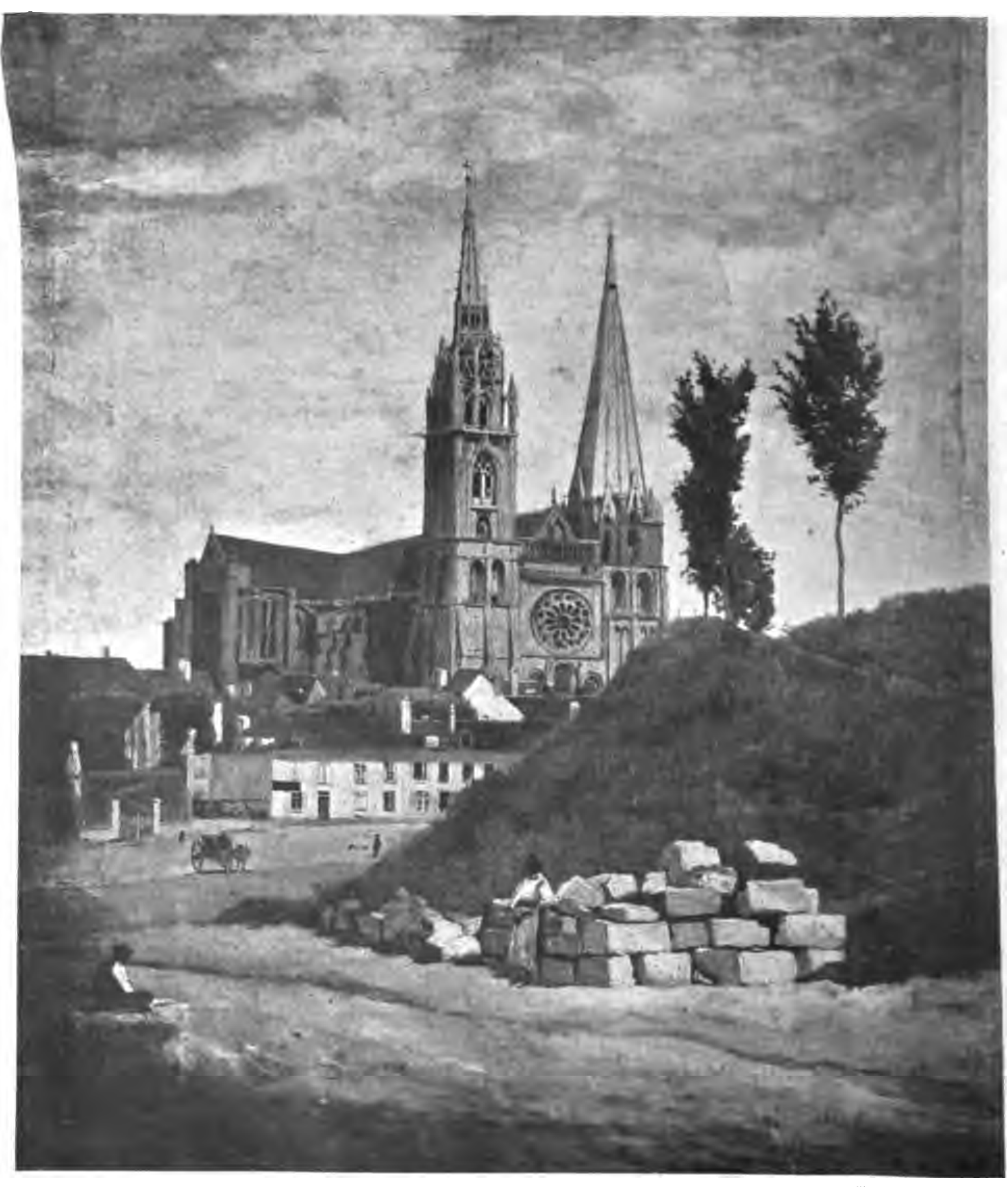
Cliché des Monuments Historiques.

Ancienne église abbatiale de Fontevrault.

Vue extérieure de l'Abside.



Tombeau de Richard Cœur de Lion et d'Éléonore d'Aquitaine.



Cliché Moreau Frères.

La Cathédrale de Chartres

Par Corot (1830).

(Collection Moreau-Nélaton.)

Musées et Monuments

DE FRANCE

LA COLLECTION MOREAU-NÉLATON

Donnée aux Musées Nationaux

(Planche 33.)

La nouvelle de la donation au Louvre de la collection Moreau-Nélaton a causé une grande joie à tous ceux qui la connaissent; en effet, ils savent non seulement que pas une pièce n'est indigne d'avoir sa place à côté des chefs-d'œuvre de la galerie, mais aussi que l'entrée de ces morceaux au Louvre comblera certaines des plus graves lacunes du musée : dorénavant l'un des plus grands maîtres de la peinture française, trop insuffisamment représenté jusqu'ici, Corot, y paraîtra dans toute sa gloire; d'autres, comme Delacroix et Decamps, triompheront encore davantage, et enfin les impressionnistes feront leur entrée dans le sanctuaire, avec quelques-unes des plus belles toiles de Manet et de Claude Monet. On ne peut que se féliciter de cet heureux événement et il faut savoir un gré infini au collectionneur de se dépouiller de son vivant, et jeune encore, en faveur du public, d'œuvres dont il sait mieux qu'un autre goûter le charme.

La collection Moreau-Nélaton est déjà fort ancienne, dans quelques-unes de ses parties au moins. C'est M. Ferdinand Moreau qui l'avait commencée aux environs de 1830, et quelques-unes des pièces capitales y sont entrées par lui. Ce financier était un amateur singulièrement passionné de peinture; mais, tandis que la bourgeoisie de son temps continuait de choyer les pseudo-classiques de la suite de David, il s'était épris des romantiques et, intimement lié avec Delacroix et avec Decamps, il avait acquis d'eux quelques-unes de leurs plus belles toiles. Le Louvre possède déjà la plus importante, ce *Naufrage de Don Juan*, de Delacroix que M. Adolphe Moreau, fils de Ferdinand et père de M. Moreau-Nélaton, lui avait légué; à cet éclatant chef-d'œuvre viendront s'ajouter le *Prisonnier de Chillon*, l'une des compositions les plus tragiques du maître, une réplique de l'*Entrée des Croisés*, quantité de dessins et d'aquarelles et surtout une extraordinaire nature morte où, sur le fond sombre d'un admirable paysage, s'enlève un homard rouge du plus surprenant effet. De Decamps, il suffit de citer le *Passage du gué* et la *Sortie de l'école arabe*, deux toiles populaires depuis l'Exposition des Alsaciens-Lorrains, et l'on ne peut que noter une esquisse de Géricault pour le *Naufrage de la Méduse*, sans compter divers autres morceaux romantiques.

La collection paternelle fut continuée par Adolphe Moreau, qui y ajouta une Étude exquise de Ricard entre autres; mais il était plus amateur de meubles anciens, semble-t-il, et c'est sa femme, Mme Camille Moreau, née Nélaton, une des meilleures céramistes de la fin du XIXe siècle et dont l'œuvre marque les premiers pas vers le rajeunissement de son art, qui fit pénétrer Claude Monet, avec son *Pont d'Argenteuil*, dans le sanctuaire des romantiques. Son fils, M. Étienne Moreau-Nélaton, devait en tout suivre ses traces; pour éviter l'encombrement, il se défit des morceaux secondaires et purement décoratifs qui chargeaient inutilement la collection et, l'ayant

ainsi allégée, il n'hésita pas à satisfaire son goût bien décidé pour Corot, à qui il devait consacrer la plus pénétrante et complète étude qui ait été écrite sur le maître, et pour les impressionnistes, avec Manet et les grands paysagistes, Claude Monet, Sisley et Pissarro.

De Corot, on ne saurait vraiment énumérer tous les chefs-d'œuvre réunis dans la collection. Le grand public ne connaît d'ordinaire le maître que par ses *Étangs de Ville-d'Avray*, enveloppés et comme estompés d'une délicate poésie sans doute, mais un peu monotones, qui sentent parfois le travail hâtif de l'atelier et où, à côté de merveilleuses réussites, se rencontrent aussi des toiles plus banales. Mais les Ville-d'Avray sont loin de composer l'œuvre entier de Corot; ils datent surtout de la fin de sa longue carrière et pendant trente ans il avait parcouru l'Italie et la France, notant directement et avec une incomparable précision les sites qu'il traversait. Ce sont ces études et les tableaux qui en ont été tirés que M. Moreau-Nélaton a recherchés avec le plus d'ardeur et il en a réuni une étonnante série. Des premiers voyages d'Italie, c'est un *Pont de Narni*, ce sont des *Vues de Volterra* et tant d'autres, d'un ton chaud et coloré, d'une sûreté de dessin extrême, et d'une variété qu'explique seule la sincérité scrupuleuse de l'artiste. Puis viennent les voyages en France, et les toiles qu'il en rapporta s'échelonnent sur presque toute sa vie, sans que jamais son œil faiblisse, sitôt qu'il se retrouve devant la nature, puisque la *Route d'Arras* de la collection Thomy-Thiéry date de 1873, de l'extrême vieillesse du peintre, de trois ans à peine avant sa mort. Parmi ces paysages de France, il faudrait tout citer dans la collection, depuis la *Cathédrale de Chartres*, qui date de sa jeunesse et semble l'un des morceaux les plus parfaits qu'il ait peints, jusqu'à ces chefs-d'œuvre consacrés du *Pont de Mantes* et de l'*Église de Marissel*. La série ne serait pas complète d'ailleurs s'il n'y paraissait aussi une de ces figures que Corot affectionnait d'une si naïve poésie, et qui si longtemps demeurèrent incomprises; il n'en existait point au Louvre; dorénavant la *Velléda* comblera cette lacune, — de même que des dessins choisis dans des cartons presque bondés montreront à un public qui l'ignore, le consciencieux dessinateur que fut le maître et son ardeur à copier fidèlement la nature, avant que son pinceau la transformât.

Parmi les peintres que nul ne conteste plus, doivent compter Fantin-Latour et E. Carrière. Carrière est représenté dans la donation par des *Maternités* de sa meilleure époque et chacun connaît l'*Hommage à Delacroix* qui, avec l'*Atelier des Batignolles* du Luxembourg, occupait la place d'honneur à l'Exposition de Fantin, le printemps dernier. Nous saluerons volontiers l'entrée au Louvre de ces pièces capitales ou excellentes. Mais c'est avec un plaisir plus marqué encore que nous y verrons entrer les impressionnistes. L'administration des musées, il faut bien le dire, même ici, a failli à leur égard à sa tâche, tout comme elle y avait failli à l'égard de l'École de 1830. Alors que, sous la Restauration, une administration éclairée acquérait sans hésiter les premières œuvres romantiques et, malgré l'Institut scandalisé, partageait ses faveurs entre les deux rivaux qui les méritaient, entre Delacroix et Ingres, à partir du second Empire, la doctrine officielle et académique prévalut dans les achats et, systématiquement, le Luxembourg ignora, ou à peu près, Corot, Rousseau, Dupré, Diaz, Millet et Daubigny. Quand il s'aperçut de son erreur, il était trop tard, l'Amérique était passée sur le marché et les prix devenus inaccessibles aux finances avariées des musées. On aurait pu croire que cette expérience ne serait pas perdue et que les « Beaux-Arts » ouvriraient l'œil dorénavant; ils s'en gardèrent et, comme la presse et le grand public bafouaient les impressionnistes, que l'Académie leur lançait ses foudres, l'administration jugea prudent de les ignorer. Quelle galerie, il y a peu d'années encore, et à peu de frais, Paris eût pu se faire de Manet, Monet, Degas, Sisley et Renoir! Leurs chefs-d'œuvre ont passé, hélas! en Amérique et en Allemagne, dont les musées, mieux inspirés, les ont accueillis avec honneur, et les musées français n'eussent rien recueilli de cette éclatante floraison qui fait l'envie de l'Europe et y a déterminé le mouvement de l'art contemporain, si des particuliers ne s'étaient substitués à l'État. C'est une réunion d'amateurs qui a donné l'*Olympia* au Luxembourg; Caillebotte y a ajouté quelques tableaux excellents; enfin voici la collection Moreau-Nélaton qui soulage notre misère.

Grâce à lui, on verra au Louvre ce *Déjeuner sur l'herbe* qui scandalisa si sottement la pruderie de nos aînés et où Manet s'est montré le rival des grands Espagnols, ses maîtres; des portraits s'y

joindront, très caractéristiques, et une *Étude de fleurs* d'une légèreté et d'une grâce propres à vaincre toutes les résistances, s'il s'en produisait encore. De Claude Monet, nous avons cité déjà le *Pont d'Argenteuil*, une toile admirable d'une série célèbre; le *Buisson de roses* et le *Paysage de Hollande* ne semblent pas moins bons et l'on s'étonnera que le peintre du *Morceau de viande crue*, une nature morte digne de Chardin, ait pu être jamais contesté. Sisley et Pissarro sont représentés par des œuvres moins importantes, mais d'une parfaite tenue encore, et il faut ajouter à ces toiles une autre, devant laquelle, il n'y a pas vingt-cinq ans, nous avons vu rire au Salon les personnages les plus graves : Puvis de Chavannes n'eut rien certes d'un impressionniste, et pourtant son *Rêve* fut accueilli comme s'il eût appartenu à l'école maudite. Seul Théodore Duret, le « critique d'avant-garde », le comprit et c'est de ses mains qu'il a passé entre celles de M. Moreau-Nélaton, puis au Louvre. On remarquera que ni Degas, ni Renoir ne figurent dans la collection : sans doute M. Moreau-Nélaton a voulu fournir à d'autres amateurs la joie d'enrichir le musée de quelques-unes de leurs œuvres capitales.

Le musée, il est vrai, ne recevra pas tout de suite la collection. M. Moreau-Nélaton a voulu qu'elle ne fût point séparée et qu'on l'exposât tout entière; or des règlements tutélaires interdisent le Louvre aux œuvres d'artistes vivants ou morts récemment, et plusieurs n'y pourraient donc entrer. On sait d'ailleurs combien, en attendant le déménagement du ministère des colonies, le musée est à l'étroit dans ses galeries, et il ne pourrait sans doute loger convenablement la centaine de tableaux qui lui est offerte. C'est donc le Musée des Arts décoratifs qui lui donnera asile au Pavillon de Marsan, en attendant que les délais réglementaires soient expirés, et c'est là, dans des salles spécialement aménagées pour la recevoir, que le public admirera avant la fin de l'année encore la collection Moreau-Nélaton. Il verra cet ensemble où aucune fausse note ne vous heurte, où aucune erreur de goût ne saurait se relever, et, en remerciant le donateur de sa générosité, il comprendra, à les voir réunis, quels liens étroits rattachent aux grands paysagistes de 1830 et à Corot en particulier, les grands paysagistes de notre temps, qu'il avait trop longtemps et bien injustement méconnus.

Raymond Kœchlin.

LES CHASSES DU ROI

Peintures sur plaques de porcelaine tendre de Sèvres aux Musées de Versailles et de Sèvres.

(Planche 34.)

La conservation du Musée de Versailles a récemment placé dans la salle à manger des petits appartements du roi, une suite de peintures sur porcelaine tendre de Sèvres qui ont ainsi retrouvé le cadre pour lequel elles avaient été commandées par Louis XVI en 1779. Ce sont des spécimens très curieux d'un genre de travaux que la Manufacture royale produisit en assez grand nombre à cette époque et dont bien peu sont parvenus jusqu'à nous. Généralement faits pour entrer dans la composition de meubles semblables à ceux du Victoria and Albert Museum ou de la collection de Camondo, ces tableaux ont eu rarement pour destination de concourir directement à la décoration d'un salon comme ceux dont nous nous occupons. Il semble cependant que la peinture de scènes à personnages sur des plaques d'assez grandes dimensions soit devenue l'une des formes les plus recherchées de la production de Sèvres, le jour où les progrès de la fabrication et l'habileté des artistes permirent d'aborder ce genre nouveau. Dès 1760, les livres de vente de la Manufacture portent l'indication de « tableaux » livrés soit au roi, soit à des marchands. Ils représentaient parfois des bouquets de fleurs, mais plus souvent de véritables sujets comme « le Concert du Grand Seigneur » (vendu 3000 livres en 1774), « l'Empereur de la Chine », ou même des scènes interprétées d'après

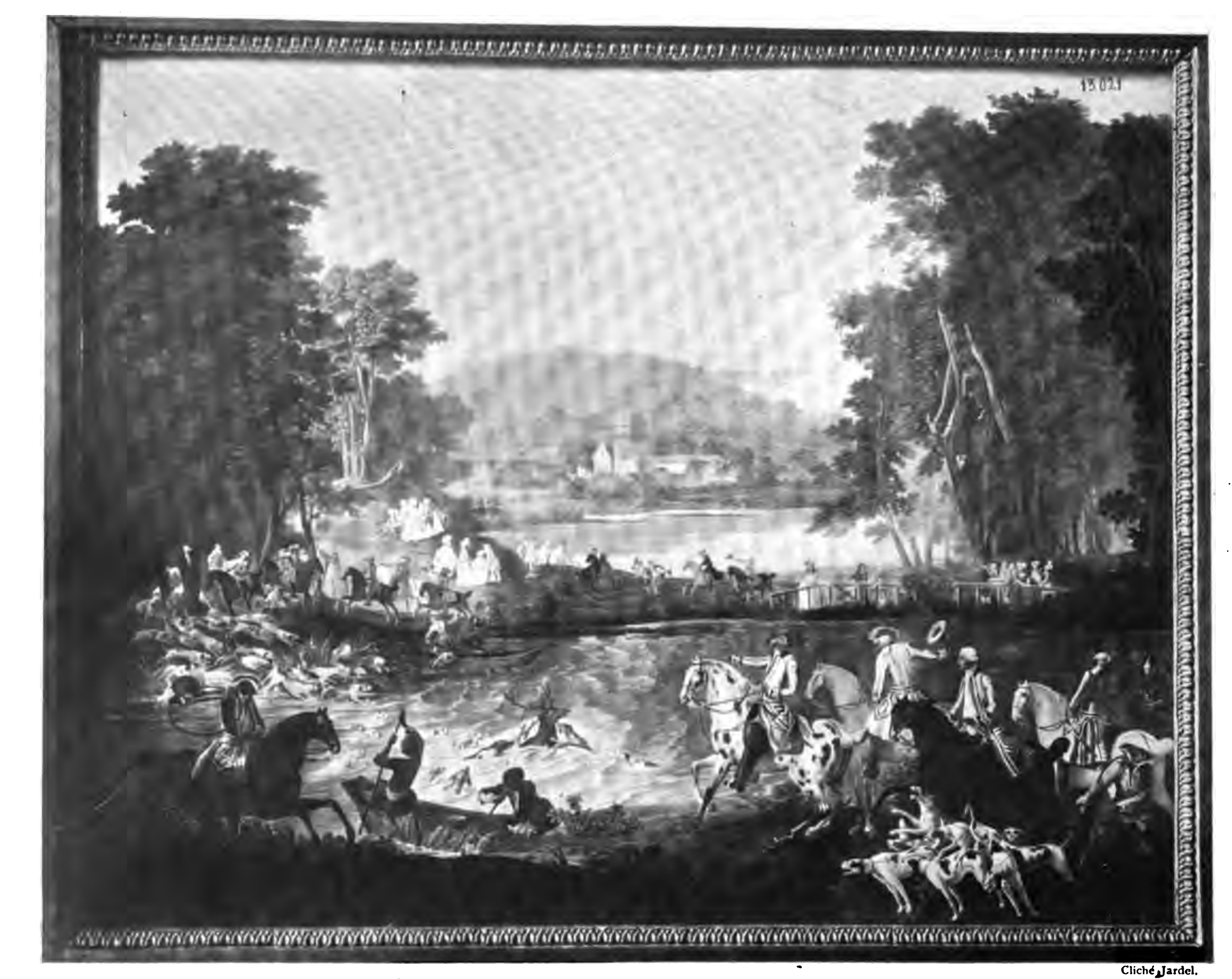
les artistes les plus goûtés à l'époque, Van Loo, Téniers... Toutefois, on ne trouve pas trace, avant 1779, de l'exécution d'une suite devant, pour remplir son but, présenter une égalité de valeurs, une harmonie de tons toujours difficiles à obtenir lorsque l'on doit compter avec les hasards d'une cuisson. Et c'est évidemment cette difficulté que les artistes de Sèvres furent appelés à vaincre quand on entreprit l'exécution de la suite qui devait décorer les panneaux de la salle à manger du roi.

Les sujets furent empruntés à la manufacture des Gobelins pour laquelle Oudry avait peint, de 1734 à 1745, neuf compositions des « Chasses de Louis XV ». D'après ses cartons, deux séries de tapisseries avaient été tissées en haute lisse : l'une fut envoyée à Florence et figure encore, en admirable état, au Musée des Offices ; l'autre, attribuée à Compiègne en 1748, est aujourd'hui partagée entre ce château, ceux de Rambouillet et de Fontainebleau, le Garde-meuble et les Gobelins. Le choix des modèles était particulièrement heureux pour faire valoir la perfection des procédés et l'habileté technique des artistes ; car ces sujets, excellemment composés, présentaient une grande variété d'effets et des scènes très vivantes qui exigeaient beaucoup de sûreté d'exécution en même temps que de délicatesse et d'esprit. Oudry, d'ailleurs, avait déjà fourni, à maintes reprises, des modèles à Sèvres, soit pour la peinture, soit pour la sculpture, et c'est d'après ses dessins qu'avaient été exécutés en porcelaine, dès les premières années d'existence de la Manufacture, ces groupes d'animaux si expressifs et si vrais dont de rares spécimens existent encore dans quelques collections.

Grâce aux registres des travaux des peintres, conservés dans les archives de Sèvres, il nous a été possible de reconstituer presque au jour le jour l'histoire de la fabrication de ces pièces. C'est ainsi que, avant d'entreprendre l'exécution de la série tout entière, les directeurs de Sèvres jugèrent sans doute prudent de faire d'abord un essai : en 1779, ils donnèrent à deux des meilleurs peintres de la maison, Pithou l'aîné et Castel, la commande d'un tableau des Chasses du Roi. Les résultats ayant sans doute été satisfaisants, les sept tableaux restant à peindre furent répartis au mois de février 1780, entre ces artistes délicats qui s'appelaient Dodin (2 pièces), Asselin (2 pièces), Castel (1 pièce), Pithou l'aîné (1 pièce) et Pithou le jeune (1 pièce). L'exécution dura de longs mois et c'est seulement dans le courant de 1781 qu'ils furent terminés, comme le prouvent les dates de livraison. Quant aux sommes que touchèrent les artistes, nous n'avons trouvé qu'une seule indication s'y référant, ainsi formulée dans le compte de Pithou l'aîné pour 1779 : « 4 juin — une plaque première grandeur pour un tableau des Chasses du Roy — 1 000 livres ». Si ce chiffre est celui du prix payé pour chaque plaque, — et cela est très vraisemblable puisque ceux à qui furent confiés ces travaux délicats recevaient les uns et les autres des appointements de 100 livres par mois, — on en peut conclure que l'exécution d'une plaque représentait environ dix mois de travail.

Terminés à la fin de 1781, les tableaux des Chasses sortirent de la Manufacture dans les premiers jours de l'année suivante, comme en fait foi cette mention portée au Livre des ventes : « Livré au Roy — le 3 janvier 1782 — neuf tableaux des Chasses d'Houdry = 24 000 livres ». Placés alors dans la salle à manger des petits appartements de Louis XVI, ils y étaient encore en 1792 : M. Gaston Brière, attaché au Musée de Versailles, a en effet retrouvé dans l'Inventaire général des meubles de la Couronne, dressé à cette date, l'indication parmi les vases et pièces de porcelaine de la salle à manger, de « neuf plaques de porcelaine de Sèvres représentant les Chasses du Roi ». Les commissaires les inscrivirent pour une valeur de 27 000 livres. — Ces tableaux restèrent ignorés jusqu'au jour où Emile Molinier les découvrit dans les réserves du Louvre ; le Musée du mobilier n'était pas encore constitué ; mais, comprenant l'intérêt de telles pièces, il proposa de les exposer au Musée Céramique de Sèvres. Les pourparlers engagés n'eurent pas de suite à ce moment, et les porcelaines passèrent il y a quelques années à Versailles, où M. de Nolhac eut la bonne fortune, grâce à l'Inventaire de 1792 cité plus haut, de pouvoir les replacer dans leur cadre primitif. Toutefois huit seulement décorent les panneaux de la salle à manger du Roi, la neuvième ayant été mise à la disposition du Musée de Sèvres, en raison du grand intérêt que ces travaux présentent au point de vue céramique.

Si l'on examine la facture et l'interprétation des sujets de cette série unique, il semble bien que les artistes de la Manufacture royale se soient conformés assez exactement aux modèles d'Oudry pour la disposition des scènes et le placement des person-



Cliché Jardel.

La Mort du Cerf. — Épisode des Chasses du Roi.

PEINTURE SUR PLAQUE DE PORCELAINE TENDRE DE SÈVRES.

(Musée de Sèvres.)

nages, mais on a eu la préoccupation assez curieuse de transformer les « Chasses de Louis XV » en « Chasses de Louis XVI », et, dans ce but, les costumes ont été modifiés et adaptés au goût de l'époque, tandis que la physionomie du roi régnant remplaçait partout le portrait de Louis XV.

La liste des sujets représentés est facile à établir, grâce aux descriptions très précises et empruntées aux documents anciens que M. Fenaille a données des compositions d'Oudry dans son *État général des tapisseries de la manufacture des Gobelins* (XVIII[e] siècle, 1[re] partie, 1699-1736). On la trouvera ci-dessous, complétée par quelques indications techniques sur l'exécution de Sèvres :

I. *Le rendez-vous au puits du Roi en forêt de Compiègne.* — Au milieu de cavaliers, le grand veneur fait son rapport au Roi qui vient de descendre de calèche et se fait botter.

Plaque de : H. 0,39 × L. 0,48. Signée à gauche : Pithou l'aîné, en 1781.

II. *La mort du cerf aux étangs de Saint-Jean à Compiègne* (c'est cette plaque qui figure au Musée de Sèvres et que nous reproduisons ci-contre). — Sur un fond clair de paysage, se détachent, au premier plan, des groupes de chasseurs, de piqueurs et de chiens ; au centre, le Roi montre aux cavaliers qui l'accompagnent le cerf forcé par la meute.

Plaque de : H. 0,395 × L. 0,49. Signée à droite : Asselin.

III. *Chasse au cerf à la vue de Compiègne.* — Au bord de l'Oise, le Roi et sa suite, entourés de piqueurs ; le cerf a traversé l'eau et un bac fait passer la meute sur l'autre rive, où l'on voit un coche d'eau halé par des chevaux ; des voyageurs regardent la chasse ; au fond, vue de Compiègne.

Plaque de : H. 0,395 × L. 0,39. Signée : Pithou l'aîné.

Ce tableau, quoique non daté, est certainement l'un des deux exécutés en 1779, car Pithou en a exécuté deux et nous avons vu que l'autre porte la date de 1781.

IV. *Le cerf qui tient aux chiens sur les rochers de Franchard.* — Le Roi suivi de cavaliers et de piqueurs se dirige vers la droite ; le cerf, au milieu des rochers, fait tête aux chiens.

Plaque de : H. 0,285 × L. 0,47. Non signée.

Dans le carton original, Oudry s'était représenté à droite dessinant ; ce portrait a été supprimé à Sèvres ; on se demande pour quel motif. Bien que ne portant pas de signature, cette pièce, assez lourde de facture, doit être attribuée en toute certitude à Pithou le jeune, car les livres de travaux portent qu'il exécuta une des cinq plaques « de première grandeur » qui font partie de la série, et celle-ci est la seule de grandes dimensions ne portant pas la marque de son auteur.

V. *Le roi tenant le limier.* — Au carrefour du « puits solitaire » où se trouvent plusieurs personnages, le Roi tient un limier et se retourne pour écouter un piqueur qui lui parle chapeau bas.

Plaque de : H. 0,38 × L. 0,295, non signée. De facture très délicate, de couleurs fines et claires surtout dans les seconds plans, ce tableau est très probablement dû au pinceau d'Asselin qui a fait preuve des mêmes qualités de transparence et de légèreté dans le tableau — signé celui-là — qui porte le numéro 2. Le compte des travaux de 1780 porte bien d'ailleurs qu'il peignit un tableau de deuxième grandeur.

VI. *Le relais en forêt de Compiègne.* — Au premier plan, un valet découple des chiens, un piqueur donne des ordres, un autre sonne de la trompe ; dans le fond, les chiens chassent le cerf, suivis de cavaliers.

Plaque de : H. 0,395 × L. 0,295. Non signée.

Si l'on admet que la plaque n° 5 est due à Asselin, celle-ci a été peinte d'abord par Le Guay qui la rendit inachevée, et terminée par Dodin ; elle est d'ailleurs d'une jolie exécution.

VII. *La meute allant au rendez-vous.* — La meute se dirige vers le fond, entourée de piqueurs et de valets ; au second plan, passe une calèche à quatre chevaux, précédée de deux cavaliers au galop ; au fond, dans les arbres, on aperçoit une chapelle.

Plaque de : H. 0,395 × L. 0,30. Signée Castel.

VIII. *La curée du cerf à Compiègne.* — A gauche, où se fait la curée, des valets fouettent les chiens, à droite le Roi est entouré de cavaliers.

Plaque de : H. 0,395 × L. 0,475. Signée Dodin.

IX. *Le Forhu.* — C'est la curée des jeunes chiens : un valet tient au bout d'une perche les entrailles du cerf que de jeunes chiens cherchent à saisir ; cinq piqueurs sonnent du cor.

Plaque de : H. 0,395 × L. 0,30. Signée Castel.

De cette suite, harmonieuse d'aspect et de couleurs, les meilleures pièces sont certainement celles exécutées par Pithou l'aîné et par Asselin ; les paysages et les fonds surtout sont très finement traités en glacis transparents et délicats ; au con-

traire, les personnages et les animaux sont parfois lourds et manquent souvent de vérité et de mouvement. On peut d'ailleurs estimer que de telles pièces sont plus curieuses que réellement belles ; certains amateurs de céramique ne sauraient admirer sans réserve ces ouvrages où la porcelaine perd forcément une partie de son charme et de ses qualités de matière; et, d'autre part, dans l'exécution de ces tableaux, le désir de produire une œuvre d'art est trop fréquemment primé par l'inévitable préoccupation de triompher des difficultés techniques. Sous cette réserve, la suite des « Chasses du Roi » demeure l'un des spécimens les plus remarquables d'un genre très apprécié au XVIIIe siècle et dont nos grands-pères avaient peut-être trouvé la meilleure utilisation lorsqu'ils faisaient entrer ces plaques peintes dans la composition de meubles élégants.

Diverses informations, parues au cours de ces derniers mois, tendraient à laisser croire que les plaques de Versailles ne sont que l'équivalent — ou même la copie — d'une série de tableaux exécutés à Sèvres et faisant actuellement partie des collections des ducs de Parme. Nous ne savons d'où est partie cette information ; mais il nous est permis d'affirmer, d'après les sources les plus autorisées, qu'aucune pièce de cette nature ne figure dans les collections de Parme. Quant à l'authenticité des plaques de Versailles — qui ne sont jamais sorties du domaine de l'État — elle ne saurait être en aucun cas mise en doute.

Georges Lechevallier-Chevignard.

LE MUSÉE DE L'ÉCOLE POLYTECHNIQUE

Lorsqu'au mois de mars 1794, l'École Polytechnique fut fondée, par décret de la Convention, il était nécessaire d'organiser les cours sans retard et de rassembler les instruments de travail utiles à l'enseignement. Aussi, les premiers professeurs furent autorisés à faire leur choix aux magasins formés par les saisies d'émigrés et les débris des collections d'académies dissoutes. A côté de précieux instruments de physique, de modèles de marine, de machines, les délégués de l'École se firent délivrer, avec l'assentiment de la « Commission temporaire des arts », des dessins, gravures, moulages et œuvres d'art. C'est ainsi que le peintre Neveu, « instituteur de dessin », emporta du dépôt de Nesle plus de trois cents dessins et gravures, que Baltard, « instituteur d'architecture », puisa dans les portefeuilles de l'ancienne Académie d'architecture et que les bibliothécaires ramassèrent d'excellents volumes aux « dépôts littéraires ». Plus tard, en 1797 et 1798, Monge fit donner à l'École des curiosités scientifiques et des livres, parmi les objets abandonnés à la France par le pape au traité de Tolentino.

Si toutes ces richesses avaient été conservées, l'École Polytechnique posséderait les éléments d'un véritable Musée ; malheureusement, beaucoup d'œuvres d'art ainsi réunies furent abandonnées plus tard. Les unes, restituées à leurs anciens propriétaires (des dessins aux Choiseul, par exemple), d'autres offertes à des établissements plus désignés pour les recevoir (les dessins des anciens concours académiques à l'École des Beaux-Arts); enfin beaucoup de curiosités scientifiques et de dessins furent livrés à la funeste administration des domaines, qui en ordonna la vente comme objets hors d'usage, les assimilant à de vieux ustensiles devenus inutiles. C'est au lieutenant-colonel de Rochas que l'on doit la conservation et l'aménagement des débris artistiques retrouvés qui furent rassemblés par ses soins, dans la salle d'honneur de l'École. M. le commandant G. Pinet, le dévoué bibliothécaire actuel, cherche à accroître ces richesses et vient de nous les faire connaître dans une brève et substantielle notice : *La salle d'honneur de l'École Polytechnique,* in-8 de 24 pages (extrait de *l'Ami des Monuments et des Arts,* t. XVIII. Paris, 1905).

A côté de tableaux rappelant des événements glorieux pour l'histoire de l'École, de portraits (peints, gravés et sculptés) de gouverneurs, professeurs, élèves illustres, sont exposés aux murs de la salle d'honneur divers dessins qu'il convient de signaler aux amateurs et aux historiens de l'art, à cause de leur intérêt et de leur beauté.

En première ligne, une œuvre de Fragonard, digne par sa valeur et son importance matérielle

des plus riches collections : une vue du temple de Diane à Pouzzoles. A demi croûlante, se dresse la colonnade du temple antique envahi par la verdure, de grands pins profilent leurs silhouettes sur le ciel, des enfants jouent devant ces ruines, une bande joyeuse s'amuse à se balancer sur un tronc d'arbre. Très poussé, fini dans toutes ses parties, rehaussé d'aquarelle, dans des tons rougeâtres assourdis, ce Fragonard est un spécimen charmant des études faites par le maître sur la terre italienne, dont il fut, à côté d'Hubert Robert, un interprète passionné. Une aquarelle du même artiste, représentant *la Visitation*, a été retrouvée au milieu de débris (1); l'humidité l'a déteinte et les nettoyages inutiles ont fait disparaître des fragments; malgré cela, il reste assez de touches du pinceau pour deviner que ce fut un morceau savoureux, de tons délicats de fraîcheur et de clarté.

Trois Hubert Robert de belle qualité, surtout une aquarelle signée et datée, six petits dessins précis et minutieux, représentant des morceaux d'architecture romaine par Cochin le fils, six grandes aquarelles de Louis Desprez, cet architecte qui fut ramené de Rome en Suède par Gustave III, et mourut à Stockholm en 1804, complètent avec quelques autres dessins d'artistes inconnus, cette collection de paysages et de monuments inspirés à nos artistes par la vue des sites et des ruines d'Italie, genre qui fut si florissant dans la seconde moitié du XVIIIe siècle et qui demanderait une étude particulière qui n'a pas été écrite, de manière complète, malgré les travaux de M. Gabillot sur Hubert Robert ou de M. Estignard sur Adrien Pâris.

Les dessins de Louis Desprez en particulier sont fort curieux à étudier à cause de leur manière inspirée du style des Piranesi, avec des effets violents d'ombre et de lumière et des reconstitutions fantastiques et grandioses de scènes antiques, ainsi dans la grande composition représentant l'éruption du Vésuve.

Un grand dessin de Louis David, étude pour son tableau de *Bélisaire*, probablement pour la toile du Salon de 1781, aujourd'hui au Musée de Lille, est un document important pour l'étude du maître. La série de dessins d'artistes du XIXe siècle est assez considérable, mais il ne paraît pas s'y rencontrer de morceaux de premier ordre. Une abondante collection de dessins d'académies, par des élèves du XVIIIe siècle, réserve peut-être quelques trouvailles, lorsqu'elle sera entièrement classée. Nous renvoyons à l'étude du commandant Pinet, pour la nomenclature des autres curiosités artistiques réunies au petit musée de l'École, n'ayant voulu attirer l'attention que sur les pièces d'importance capitale.

N'oublions pas, en terminant, d'indiquer la tapisserie des Gobelins, tissée d'après la peinture de J.-S. Regnault (qui est à Versailles), *la Mort de Desaix*, et d'apprendre aux bibliophiles que la « réserve » de la bibliothèque (dont le catalogue a été publié en 1890) contient des livres fort précieux, particulièrement de cartographie, des traités d'architecture, des recueils de graveurs ornemanistes en état remarquable, provenant de la Bibliothèque de l'Académie d'architecture, enfin des reliures aux armes de personnages illustres français et italiens, et parmi les reliures italiennes un chef-d'œuvre : *le Vitruve*, de 1511, décoré sur les plats de maroquin vert, de monuments d'architecture antique et portant la devise de Maïoli.

G. Brière.

(1) Faut-il voir dans cette étude un souvenir du tableau de la *Visitation* que l'on trouve catalogué aux ventes Randon de Boisset, Prince de Conti, de Calonne?

LE BAHUT DE SAINT-AIGNAN D'ORLÉANS

(Musée historique d'Orléans)

(Planche 35.)

Indépendamment des collections de meubles exquis que possèdent les musées de Cluny et des Arts décoratifs, on trouve dans quelques rares musées de province de jolis spécimens de l'art des huchiers français du moyen âge : à Rouen (Musée d'antiquités), à Dijon, à Orléans ; la nomenclature ne serait pas longue à établir. La multiplicité n'apparaît guère qu'avec le XVIe siècle.

Parfois l'ornementation en est riche et la décoration somptueuse, mais, lorsque cette décoration sort de l'ordinaire des gâbles fleuronnés, des

pinacles dentelés, des arcades ajourées, des claires-voies ouvrées et des motifs purement architectoniques, elle est toujours empruntée au Nouveau Testament, à la vie de la Vierge ou de quelque saint patron. Quelques-unes de ces scènes forment des tableaux du plus gracieux effet; les artistes ont peu à peu abandonné la sculpture primitive, uniquement empruntée à la flore, qui a fait place à une production d'origine religieuse. On cite en ce genre le merveilleux dressoir de l'ancienne collection Basilewski, qui est peut-être d'origine ecclésiastique; si de telles représentations sont très naturelles sur les panneaux d'une chaire en bois sculpté, comme on en voit un spécimen au musée de Cluny, elles apparaissent aussi sur des meubles d'origine laïque comme ce coffre-bahut du musée de Lyon (commencement du XVIe siècle) où, dans six niches à personnages, sont représentés saint Pierre, saint Jacques, saint Paul, saint Jean-Baptiste, sainte Barbe et sainte Marguerite.

Et lorsque les sujets appartiennent à la vie civile, à un tournoi par exemple (Musée de Cluny), il semble que l'influence allemande ait été prépondérante. D'origine allemande serait également le coffre appartenant au Musée des Arts décoratifs (commencement du XVIe siècle), où l'artiste a décoré sept panneaux, dont un central, d'une grande variété de sujets historiques : chevauchée de cavaliers, mort de Lucrèce, épisode de l'histoire de Samson : ce meuble est reproduit sous le n° 71 dans l'Album Metman-Brière.

A notre connaissance, le bahut de Saint-Aignan d'Orléans est le seul meuble du XVe siècle français qui représente une scène contemporaine de sa fabrication : c'est ce qui le rend particulièrement intéressant. Cette création d'un genre nouveau ne paraît pas avoir servi de modèle; il est vrai que le meuble était d'origine royale. A. de Champeaux l'a cité avec éloges, mais, n'était une mauvaise lithographie parue en 1824, on ne le trouverait reproduit nulle part. Il attire cependant l'attention des visiteurs du musée historique d'Orléans, si riche en souvenirs locaux, et provient de la sacristie de l'église de Saint-Aignan où il fut longtemps conservé. Donné à cette église par Louis XI après son couronnement, ce meuble en bois de chêne sculpté mesure 2 mètres de long (hors œuvre) sur 0 m. 64 de large et 0 m. 66 de haut. Sur la frise, des tiges de feuilles de vigne et de houx, alternant avec des fleurs de lys, sont fouillées avec une extrême délicatesse. Au-dessous, une série d'arcatures de style ogival, géminées et supportées de deux en deux par de frêles colonnettes, forme autant de niches qui abritent douze personnages placés deux par deux, figurines en pied d'une exécution très satisfaisante, qui sont les douze pairs laïques et ecclésiastiques. Au panneau central on voit en bas-relief le sujet principal : le roi Louis XI reçoit, accoudé à un prie-Dieu, l'onction sainte de l'archevêque de Reims, et derrière lui un clerc assistant, debout, tient un livre ouvert à portée du prélat.

Le coffre est, à très peu de chose près, en parfait état de conservation; la serrure primitive a toutefois disparu. Aux quatre coins du couvercle, les têtes de clous sont en forme de coquilles, où l'on ne doit point voir une allusion à l'ordre de saint Michel créé par Louis XI en 1469. Il appartient en tout cas au troisième quart du XVe siècle. On n'oserait point dire qu'il est de fabrication orléanaise, et qu'il sortit d'un de ces ateliers locaux où florissaient, trente ou quarante ans plus tard, les Jean Bourdon et les Denis de Montaudouin. A la même époque, les huchiers et menuisiers de talent étaient nombreux dans la vallée de la Loire et particulièrement à Tours, où tant de noms d'artistes ont été exhumés.

La scène du sacre de Louis XI (15 août 1461) a été représentée avec toute la véracité désirable : le prélat consécrateur est Jean Jouvenel des Ursins, et ses armoiries ont été fidèlement indiquées sur l'agrafe de sa chape. D'après les historiens contemporains, les pairs ecclésiastiques (évêques de Langres, de Laon, Châlons, Beauvais et Noyon, ce dernier remplacé par celui de Paris) assistaient avec l'archevêque de Reims à la cérémonie, mais comme ce dernier a trouvé sa place au panneau central, l'artiste a figuré à sa place, à l'extrémité gauche, un ange qui porte une banderole sur laquelle on lit ces mots : « Vive le Roy! » Quant aux pairs laïques, on en reconnaît aisément quelques-uns aux armoiries qui figurent sur les boucliers qu'ils portent; à dextre, le duc de Guyenne, le duc de Normandie, le comte de Toulouse; à senestre, le duc de Bourgogne, le comte de Flandre et le comte de Champagne, bien qu'en réalité la plupart de ces princes n'aient pas participé au sacre (les titulaires de ces dignités n'existant plus) et aient été représentés par des procureurs de haut lignage, les ducs de Berri et de Bourbon, les comtes de Nevers, de Vendôme, d'Eu et d'Angoulême.

Suivant une tradition remontant au XIIe siècle et fidèlement conservée ici, l'évêque de Laon tient la sainte ampoule, l'évêque de Beauvais le manteau royal, l'évêque de Noyon la ceinture, l'évêque de Langres la main de justice, et l'évêque de Châlons l'anneau; le duc de Bourgogne présente la couronne, le duc de Guyenne (en réalité Charles de France, frère du roi et duc de Berri) l'écu de France, le comte de Flandre l'épée, le duc de Normandie la bannière royale, le comte de Champagne l'étendard de guerre, le comte de Toulouse les éperons. On distingue parfaitement sur la reproduction ci-jointe tous ces différents objets, que l'on faisait venir de l'abbaye de Saint-Denis expressément pour la cérémonie, à l'exception de la sainte ampoule qui était gardée à Reims immuablement.

Henri STEIN.

MUSÉES DE PARIS ET DE PROVINCE

Notes et Informations

✢ ✢ ✢ **La personnalité civile des musées départementaux.** — Les travaux de la Commission des Musées de province instituée par le sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts viennent d'aboutir à la publication d'un décret d'après lequel les musées des départements ou des villes pourront être, tout comme les Musées nationaux investis de la personnalité civile. Le décret prévoit la constitution du conseil d'administration et règle le régime financier sur lequel devra vivre l'établissement. Si, comme l'écrit un de nos confrères qui fut plus activement mêlé que personne à cette heureuse innovation, « c'est la vie qui revient dans nos petites galeries locales trop souvent mornes et immobiles »; réjouissons-nous et répétons que nous serons heureux d'enregistrer ici tous les témoignages de cette vitalité nouvelle.

✢ ✢ ✢ **Le bâtiment du Louvre.** — On se rappelle avoir vu depuis plus d'un an la salle de la sculpture grecque à demi désorganisée, les marbres descendus, les murs salpêtrés ; après de longues consultations d'architectes, on s'est décidé à reprendre en sous-œuvre les murailles du Vieux Louvre de Catherine de Médicis, dont l'état, paraît-il, nécessitait cette opération radicale. La salle est coupée par une cloison et, pour un temps que l'on voudrait espérer assez court, les plus beaux marbres grecs du musée sont dispersés dans la rotonde de Mars ou dans les salles qui conduisent à la Vénus de Milo.

D'autre part, on s'est aperçu de l'affaissement inquiétant d'une des poutres qui soutiennent le plancher du second étage derrière la colonnade. On a éventré ledit plancher et découvert un vaste espace de charpente au milieu de la salle Thomy-Thiéry et l'on attend... des crédits sans doute. C'est un triste honneur pour un musée que d'être logé dans un palais historique!

MUSÉE DU LOUVRE ✢ ✢ ✢ ✢ ✢ ✢ ✢ ✢

✢ ✢ ✢ **Le monument du cardinal de Bérulle.** — Un décret présidentiel a décidé récemment le retour à l'État du monument du cardinal de Bérulle, déposé sous la Restauration, après la dispersion du Musée des monuments français, dans la chapelle du couvent des Carmélites de la rue Denfert-Rochereau. Ce monument, qui se compose de l'effigie priante du cardinal signée du célèbre sculpteur Jacques Sarrazin, et d'un soubassement décoré de trois bas-reliefs par Lestocart, élève de Sarrazin, a été affecté au Musée du Louvre, où il sera prochainement exposé dans les salles de la sculpture moderne.

On sait, et M. Gonse a insisté notamment sur ce point dans son *Histoire de la sculpture française*, que ce monument n'est pas le seul qui ait été élevé à la mémoire du cardinal. Un autre, dû également à Sarrazin, se voyait, avant la Révolution, à l'Institut de l'Oratoire au faubourg Saint-Jacques. Amené chez Lenoir comme le précédent, il figure aujourd'hui au collège de Juilly. Un troisième monument passa également chez Lenoir, qui l'attribue à Anguier. Un fragment de ce dernier se voyait, il y a quelque temps, à la maison des Oratoriens de la rue d'Orsel. Des trois, il semble bien, d'après les inscriptions et d'après la façon dont en parlent

les anciens guides de Paris, que ce fut le monument des Carmélites le plus important.

La statue, d'une ampleur un peu lourde, n'est pas sans majesté et fait prévoir le caractère des effigies de Coyzevox. Elle s'écarte, par sa recherche de pompe et d'effet, des statues plus simples de l'époque Henri IV et Louis XIII. La figure est un portrait vigoureux bien que rétrospectif, puisqu'elle ne fut exécutée qu'en 1657 et que le cardinal était mort en 1629. Les autres statues du reste sont de la même époque et de valeur à peu près égale, quoique d'allure un peu différente.

P. V.

✢ ✢ ✢ **Antiquités grecques et romaines.** — On a exposé ces temps-ci dans une vitrine placée dans la rotonde qui précède la galerie d'Apollon, outre la petite tête de marbre publiée ici même par M. H. de Villefosse et la statuette en bronze d'Adonis dont il a été question également, un certain nombre de petits bronzes récemment acquis, parmi lesquels une Gorgone courant, provenant de l'Acropole d'Athènes, un éphèbe nu archaïque, etc.

On pourra voir également, à côté de la célèbre tête d'Elché, une curieuse petite figurine de bronze trouvée en Espagne et donnée dans le cours de cette année par M. H. Sandars, qui, toute grossière et fruste, est des plus intéressante à comparer avec l'admirable buste de la dame d'Elché pour la similitude du costume et notamment de cette étrange coiffure en forme de mitre à oreilles que l'on sait.

✢ ✢ ✢ **Département des peintures.** — Le conservateur du département a mis à profit la période des vacances pour faire un certain nombre de remaniements dans les salles de l'école française moderne. Le détail serait trop long à en donner ici et les habitués de nos galeries auront tôt fait de s'en apercevoir et de goûter notamment certains arrangements plus harmonieux dans la salle des États. Notons simplement le placement sur la cimaise du portrait de Mlle Rivière par Ingres, et la réapparition dans la même salle d'une admirable étude de course de chevaux par Géricault. Du même, plusieurs études qui n'étaient plus exposées depuis longtemps ont repris place dans les coins de la salle des Sept-Cheminées ; enfin un certain nombre de paysages de Rousseau, de Diaz, etc., qui étaient demeurés sans raison dans la grande salle des Delacroix et des Ingres, ont rejoint leur série au second étage, à côté des salles Thomy-Thiéry.

A signaler également la présentation nouvelle dans un somptueux cadre Louis XIV de l'allégorie du Titien en l'honneur du marquis du Guast.

Enfin on constatera, à l'extrémité de la grande galerie, d'importants remaniements en cours, dont nous dirons bientôt l'intérêt et la signification, lorsqu'ils seront achevés.

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

✢ ✢ ✢ L'exposition des tissus que nous avons annoncée avant les vacances vient de se terminer, et les salles qu'elle occupait (grand hall central et salles du rez-de-chaussée sur le Carrousel) vont être livrées pour plusieurs semaines à la Société des Artistes décorateurs pour son exposition.

MUSÉE CARNAVALET

✢ ✢ ✢ L'opération financière, dont nous avons dit il y a quelques mois les tristes conséquences au point de vue de la conservation de l'hôtel de Lauzun, va avoir au moins comme conséquence heureuse d'augmenter les ressources affectées par la ville au développement du Musée Carnavalet. Il est question d'organiser prochainement une annexe sur l'emplacement d'une maison de rapport achetée il y a quelque temps par la ville et qui sépare l'hôtel Carnavalet de l'hôtel Lepelletier de Saint-Fargeau devenu bibliothèque municipale. On édifierait un bâtiment s'accordant autant que possible avec le style des constructions du XVIe siècle déjà remaniées et amplifiées au XVIIe. Souhaitons que le caractère n'en soit pas trop altéré par ces additions successives qui risquent de transformer la charmante demeure du président de Ligneris et de Mme de Sévigné en un palais administratif. On projette également d'installer dans un escalier monumental les fresques achetées lors de la démolition de l'hôtel de Luynes au faubourg Saint-Germain, sur l'initiative de la commission du Vieux Paris, et qui avaient été exécutées, comme l'on sait, en 1735 par les Brunetti père et fils.

MUSÉE DE MARSEILLE

✢ ✢ ✢ On a lu dans notre dernier numéro les ambitions, déjà si largement satisfaites par le don

Ricard, des créateurs du Musée Puget à Marseille. Leurs vœux viennent de recevoir une nouvelle réalisation. La ville de Marseille est autorisée à faire mouler à Gênes les grandes œuvres de Puget qui s'y trouvent : le *Saint-Sébastien* et le *Saint-Ambroise* de l'église Santa Maria de Carignano, la *Conception* de l'Albergodei Poveri ; enfin la municipalité gênoise s'est offerte à supporter elle-même les frais du moulage de l'*Assomption* de l'oratoire de Saint-Philippe de Néri qu'elle offrira à la ville de Marseille.

MUSÉE DE GRAY

Le Musée de Gray occupe le rez-de-chaussée du château, élégante demeure du XVIIe siècle où Voltaire habita, où Lafayette trouva un refuge chez le député, baron Alexandre Martin, lors de son équipée dans l'Est, et que la municipalité acheta il y a quelques années.

Dominant la ville, on a, tant du château que du jardin qui le précède, un admirable point de vue sur toute la vallée de la Saône, du côté de Rigny, petit village que hante encore le souvenir de Prud'hon.

Le site est parfait, la lumière excellente : on ne pouvait mieux choisir pour présenter les collections naissantes de la petite ville comtoise, collections qui, grâce à une initiative privée, celle de M. Pigalle, présentent un intérêt que beaucoup de villes plus importantes pourraient envier.

En entrant, on a en face de soi une œuvre capitale du début du XVIe siècle : le buste à mi-corps de Gauthiot d'Ancier, en pierre peinte. Ce buste est d'un réalisme puissant et dans un état de parfaite conservation. Jadis il était dans une propriété privée de la ville et avait pour pendant un buste de femme de même valeur qui a disparu. Il est regrettable que cette sculpture soit placée très haut, dans l'ombre, au-dessus d'une porte, alors que de grands plâtres sans aucun intérêt encombrent les places et qu'un moulage de la *Joueuse de boules* de Gérôme occupe le centre d'une pièce garnie de glaces, qui permettent de l'admirer sur toutes ses faces.

Une série de petites pièces est consacrée à l'histoire de la région. On y a groupé les vues des principaux monuments des pays d'alentour : églises, châteaux, etc., les gravures représentant Gray à diverses époques, les portraits des personnages qui l'habitèrent. La plupart de ces gravures ont été données par M. Pigalle en souvenir de son grand-père, le baron Alexandre Martin, le fameux député libéral sous la Restauration, dont le portrait occupe le centre d'un panneau.

La peinture ancienne est représentée assez médiocrement par une quinzaine de toiles léguées par M. Jobard, ancien sénateur. On y trouve deux paysages dans le genre du Guaspre, une *Adoration des mages* et une *Adoration des bergers* de l'école italienne du XVIIe siècle, etc., peu de chose en somme.

Au contraire, les peintres modernes sont en assez grand nombre. Là, comme ailleurs, l'État a envoyé une série de « grandes machines » sans intérêt qui encombrent la place ; la Ville, de son côté, a fait quelques achats, peu nombreux, mais parmi lesquels on voit avec plaisir un tableau d'Adler : un coin de boulevard un jour de fête populaire. La partie la plus artistique et la plus importante est celle offerte par M. Pigalle ou provenant de dons provoqués par lui, et faits par MM. Jules Maciet, Bihourd, Aman-Jean, etc. C'est ainsi que le Musée de Gray possède des œuvres de Besnard, Aman-Jean, Helleu, James Tissot ; des paysages de Baertsœn, de Thomas, de Thadée Aman-Jean, de Henri Doucet, un délicat coin de quai par Henry-Laurent, des pastels de coloration éclatante et hardie, œuvre de Dufresne.

Enfin, M. Pigalle se propose de léguer au musée sa collection particulière qui renferme un certain nombre d'œuvres de premier ordre parmi lesquelles deux magnifiques portraits au pastel faits par Prud'hon pendant son séjour à Rigny.

Ainsi, le musée de la petite ville franc-comtoise offre une nouvelle preuve de la fécondité de l'initiative privée, lorsqu'elle est accueillie par les pouvoirs publics. Le rez-de-chaussée du château étant à cette heure insuffisant, la Ville de Gray vient d'être autorisée à émettre une loterie dont le produit est destiné à l'aménagement du premier étage, depuis longtemps réclamé par le sympathique conservateur, M. Roux, et où viendront prendre place les encombrants envois de l'État généreux. Souhaitons que l'architecte ait la sagesse de se contenter d'aménager avec toute la prudence nécessaire, et qu'il ne change rien à l'extérieur charmant de l'aimable et plaisante bâtisse.

R. J.

LES STATUES DE CHARLES V

A la Basilique de Saint-Denis, à la Cathédrale d'Amiens et au Musée du Louvre

(PLANCHE 36) (1).

Un vœu depuis longtemps exprimé par Courajod vient d'être réalisé tout récemment : le buste du *Charles V* des Célestins vient de prendre place parmi les moulages du Musée de sculpture comparée, et l'on peut voir maintenant d'un seul coup d'œil les trois portraits sculptés de Charles V qui sont parvenus jusqu'à nous.

Le plus ancien est celui que le roi commanda peu après être monté sur le trône, pour son tombeau de Saint-Denis. La statue, après avoir, comme tant d'autres, été recueillie par Lenoir, pendant la Révolution, au Musée des Monuments français, repose aujourd'hui de nouveau dans la basilique de Saint-Denis. Charles V est étendu tout vivant selon la simple donnée des tombeaux de cette époque. Deux mandements de 1364 nous apprennent que le roi, alors âgé de vingt-sept ans, avait confié ce travail à André Beauneveu. Il ne pouvait mieux s'adresser, car — Froissart le disait déjà — les ouvrages de « maistre Andrieu » supportent victorieusement la comparaison, en France, en Hainaut et en Angleterre, avec tous ceux que l'on peut leur opposer. L'on sait aussi que Philippe le Hardi envoyait à ses frais le grand sculpteur Claus Sluter de Dijon à Mehun-sur-Yèvre pour y étudier les œuvres de Beauneveu.

Dix ans plus tard, le roi est représenté debout à Amiens, sur l'un des contreforts de la tour septentrionale. M. G. Durand rattache cette œuvre à l'école flamande, dont le centre était à Tournai.

Vers la même époque, enfin, Charles V fit encore exécuter sa propre statue pour décorer le portail de cette église des Célestins qu'il avait fait construire à Paris, tout près de son hôtel de Saint-Paul. Pendant la Révolution, au Musée des Monuments français, cette figure passa pour représenter Saint-Louis, et cette tradition a eu la vie longue : dans les images de nos manuels, on trouverait sans peine plus d'un Charles V rendant la justice sous le chêne de Vincennes. En 1816, la statue fut comprise parmi les monuments funéraires des rois de France qui devaient retourner à Saint-Denis. Elle y serait sans doute encore si elle n'était venue figurer à l'Exposition des Primitifs français, où elle fut justement admirée. Après l'exposition, on put la retenir au Louvre, où elle a enfin trouvé, il y a quelques mois, sa place naturelle.

La date de son exécution n'est fournie directement par aucun texte; on peut cependant la situer d'une façon à peu près certaine entre 1374 et 1377. Nous sommes moins renseignés encore sur le nom de l'auteur. De nombreux artistes français ou flamands vivaient dans l'entourage de Charles V, et bénéficiaient de sa protection intelligente : Jean de Saint-Romain, architecte et sculpteur de la célèbre « vis du Louvre », Hennequin de Liège, qui travailla aux Célestins, Jean de Marville, qui sculpta à Rouen, en 1369, une statue du roi aujourd'hui introuvable, Guy et Drouet de Dammartin, Jean de Thory... Il paraît impossible de faire un choix entre des artistes qui n'ont laissé aucune œuvre certaine, et même entre des ateliers que l'on ne peut guère distinguer entre eux, sinon par des nuances de sentiment.

Si l'on se préoccupe de la valeur iconique de nos portraits, exécutés tous trois du vivant de Charles V, dans l'intervalle d'une douzaine d'années, il faut bien constater qu'ils paraissent tout à fait en désaccord. Ce qu'il y a de vigueur un peu animale dans le gisant de Saint-Denis, ces formes pleines et presque massives, cette expression narquoise des yeux et de la bouche, devient à Amiens lourdeur et

(1) Des deux clichés que nous reproduisons ici, l'un, celui du Louvre, fait partie de la collection que la maison Alinari vient d'y exécuter, l'autre avait été pris à Saint-Denis pendant les restaurations de Viollet-le-Duc par les soins du dessinateur Fichot. Il appartient aujourd'hui, ainsi que tous ceux exécutés dans les mêmes conditions pour Fichot, à M. D.-A. Longuet, éditeur, qui se propose de publier prochainement la série entière accompagnée d'une étude critique et historique sous le titre *les Tombeaux royaux de l'église abbatiale de Saint-Denis.*

N. D. L. R.



Cliché Joseph.

Bahut représentant le sacre de Louis XI.

TRAVAIL FRANÇAIS. — TROISIÈME QUART DU XVe SIÈCLE.

(Musée historique d'Orléans.)

lassitude. La physionomie du Charles V des Célestins est au contraire ouverte et reposée, pleine de distinction en même temps que de familiarité et de bonhomie. Ce qui a plus d'importance dans un signalement, c'est que certains traits du visage ont une forme tout à fait différente. Le nez, en particulier, nettement busqué, avec une forte convexité au-dessous de la racine, dans la statue de Saint-Denis, est épais et mal détaché à Amiens; aux Célestins, il s'allonge très sensiblement par la pointe et son profil général donne une courbe concave.

Mais ces différences peuvent être légitimées. Christine de Pisan, nous traçant un portrait du roi vers la fin de sa vie, écrit : « la chiere ot assez pale, et croy que ce, et ce qu'il estoit moult maigre, lui estoit venu par accident de maladie ». Ne pourrait-on s'expliquer ainsi que le Charles V de l'âge mûr différât sensiblement du jeune homme représenté par Beauneveu? D'autres témoignages contemporains, ceux des peintres et des enlumineurs, confirment encore cette supposition. Ils nous permettent de suivre assez bien cette transformation rapide du visage du roi. On remarquera notamment le développement du nez qui devient de plus en plus typique dans le Parement de Narbonne (1374?) et dans les manuscrits de 1375, 1376 et 1379 (1).

En ce qui concerne la statue d'Amiens (2), il faut ajouter une dernière remarque, c'est qu'elle est loin d'avoir le caractère fouillé et précis des autres figures qui décorent les contreforts de la tour. Si on la compare au *Saint Jean-Baptiste* et au *Bureau de la Rivière*, ou simplement à la figurine de son propre socle, le visage paraît fruste et comme taillé à coups de hache. Peut-être la figure nous est-elle parvenue dans un moins bon état de conservation. En tout cas, elle ne peut être que d'une vérité très générale et il ne faut pas y chercher des renseignements sur de petits détails physionomiques.

Quand on surmonte l'impression première donnée par le rapprochement des trois effigies de Charles V, on rencontre de nombreux points de ressemblance, Le roi a conservé à la fin de sa vie la mode si simple et si belle de sa jeunesse; le manteau uni, sans manches, fendu d'un seul côté, est jeté par-dessus la tunique aux plis droits. Le cou se dégage tout entier du col largement échancré. Charles V a continué depuis l'année de son avènement à raser son menton ferme, à la houppe saillante et bien détachée. Derrière la tête et sur les oreilles, les cheveux tombent, à peine ondulés, jusqu'au bas du visage; ils sont coupés en frange régulière en haut du front un peu fuyant mais fortement construit. Les sourcils réguliers, les pommettes fortes rappellent textuellement les « sourcilz en archiez » et les « os des joes un peu hauls » du signalement de Christine de Pisan.

La ressemblance se poursuit dans les proportions. Si l'on traduit en chiffres les rapports des différentes parties du visage dans nos trois statues, on forme un petit groupe très serré assez loin des autres monuments du XIVe siècle pris comme point de comparaison. Une seule figure est de proportions voisines : c'est la statue du roi de la grande salle du palais de justice de Poitiers, où la tradition a vu précisément pendant longtemps une effigie de Charles V, mais qui, à en juger par le style, représenterait plutôt son fils Charles VI.

Pour les deux statues de Saint-Denis et des Célestins, qui sont construites à la même échelle, l'expérience peut même porter non plus sur les proportions, mais sur les dimensions, et elle nous conduit à un résultat d'une portée plus générale.

En mesurant, en effet, avec la plus grande précision les différentes parties du visage, on constate que toutes les dimensions qui peuvent être prises d'une façon identique, avec des points de repère bien définis, coïncident exactement dans l'une et l'autre statues. Pour donner un exemple, la distance du coin interne de l'œil à la fente de la bouche est dans l'une et dans l'autre de 103 millimètres. Les autres mesures, celles qui ne peuvent être définies qu'avec une précision imparfaite, comme la hauteur du nez ou du front, donnent des écarts variant de 1 à 5 millimètres, écarts qu'un compas complaisant réduirait aisément à zéro. Les travaux sur l'identification anthropométrique ont vulgarisé ce fait que, sur des milliers de visages humains, on en trou-

(1) Ce sont les nos 3 (*peintures*), 49, 50 et 54 (*manuscrits*) de l'Exposition des Primitifs. Voir le *Catalogue* de cette exposition. Voir aussi Henry Martin, *Les miniaturistes à l'exposition des Primitifs français* (*Bulletin du bibliophile*, 1904, p. 300-304). Des reproductions de portraits de Charles V se trouvent dans L. Delisle, *Fac-simile des livres de Charles V*, 1903, pl. I, III, VIII, IX, X; dans Labarte, *Inventaire du mobilier de Charles V*, 1870 (Collect. des Doc. inéd.).

(2) Voir la reproduction dans la *Monographie de la cathédrale d'Amiens* de G. Durand, dans le *Catalogue du musée du Trocadéro* (XIVe et XVe siècles) de Courajod et Marcou (no 658) ou dans les *Documents de sculpture française du moyen âge* de Vitry et Brière (pl. CIII).

verait difficilement deux qui soient à ce point semblables. On peut donc affirmer en toute certitude que les deux statues ont été construites avec le plus grand soin sur les mêmes données numériques. Et comme leur dissemblance exclut toute idée d'une copie, comme d'autre part les deux figures sont de grandeur naturelle, il faut conclure que les sculpteurs du XIVe siècle, quand ils faisaient un portrait, soumettaient leur modèle à des mensurations minutieuses.

On sait depuis longtemps par des textes précis qu'en Italie et en France au XVe siècle, on avait coutume de mouler après leur mort le visage des grands personnages et que les sculpteurs pouvaient ainsi utiliser pour leurs monuments funéraires un document très fidèle. S'il faut en croire M. Bertaux, cet usage remonterait même au XIIIe siècle, et il suffirait de voir le tombeau d'Isabelle, femme de Philippe le Hardi, à Cosenza, en Calabre, pour en être aussi sûrement persuadé que si l'on avait en mains le compte du mouleur. Mais il s'agit dans notre cas de mensurations prises sur le vivant, c'est-à-dire alors que l'artiste vit à côté de son modèle et qu'il n'a pas à craindre les défaillances de sa mémoire.

Des procédés semblables n'étonnent point quand on les rencontre chez un Dalou ou chez un Houdon. Mais il faut, pour recourir au compas, avoir conscience de ce principe que le caractère réside dans la construction générale d'une figure tout autant, sinon beaucoup plus, que dans l'exécution des détails. Cela ne s'accorde nullement avec l'idée d'un art ingénu et tout instinctif. Si la démonstration était encore à faire, cela suffirait au contraire à montrer combien l'art du XIVe siècle était un art avancé, méthodique et sûr de ses moyens, combien aussi nos sculpteurs s'appliquaient honnêtement à poursuivre la représentation d'un type individuel. La thèse qui voit dans les tombes et les portraits du XIVe siècle un des éléments les plus actifs de notre renaissance naturaliste, trouvera donc dans la comparaison des statues de Charles V un argument très précis.

Jean LARAN.

UN BAS-RELIEF DE SAINT-DENIS-DE-LA-CHARTRE

A l'église des Carmes de Paris.

L'ANCIEN prieuré de Saint-Denis-de-la-Chartre était situé dans la Cité, à la gauche du pont Notre-Dame, sur les terrains qu'occupe à présent l'Hôtel-Dieu.

L'église basse du couvent avait passé longtemps pour l'ancienne prison de saint Denis, et le lieu vénérable où la légende rapporte que Jésus-Christ apparut en personne pour communier le saint évêque, avec ses compagnons Rustique et Eleuthère. L'autorité du savant Lebeuf ruina la croyance à cette identité. Toutefois l'ancien renom de cet endroit le maintint en considération jusqu'au temps de sa destruction, consommée par la Révolution.

Objet dans le XVIIe siècle des sollicitudes d'Anne d'Autriche, on y voyait en outre, dans l'église haute, quelques œuvres d'art distinguées, qui sont cause que plusieurs anciens guides la mentionnent. Cette église gardait de son antiquité une façade gothique fort dégradée, et, selon Millin, qui l'a gravé dans ses *Antiquités nationales*, un bas-relief également gothique, représentant la communion miraculeuse des trois saints.

Ce souvenir d'un curieux monument, maintenant disparu de la mémoire des Parisiens, augmente l'intérêt d'un morceau de sculpture, conservé dans l'église des Carmes, rue de Vaugirard, dont on n'a pas connu jusqu'ici la provenance.

C'est un bas-relief de pierre de petite dimension, qu'on a, je ne sais à la suite de quelles circonstances ni en quel temps, maçonné dans le mur de l'édifice, à droite de la chapelle du transept au midi. Ce bas-relief provient de Saint-Denis-de-la-Chartre. On en trouvera la preuve palpable dans une planche gravée par Millin, à l'article de ce prieuré, tome I, n° VII, page 4 de ses *Antiquités*. Dans cette planche, où prennent place, outre ce bas-relief, la façade de l'église, et deux pierres qui passaient pour avoir servi au supplice de saint Denis, on reconnaît l'objet, sous le numéro 3.

Voici maintenant le texte qui le concerne, tiré du même auteur, page 8 :

« MAISON DES RELIGIEUX. La maison qui sert au logement des religieux est fort simple. Elle donne sur la rivière. La grande porte était sur la rue des

Ursins. On y entrait aussi par une petite porte à côté de l'église, au-dessus de laquelle était *un assez joli bas-relief, qui représente aussi Jésus-Christ communiant saint Denis et ses compagnons.* »

Toute la réputation du lieu tournait autour de cette légende, et l'on ne doit pas s'étonner de l'y voir reproduite trois fois : dans le bas-relief gothique mentionné ; au-dessus de l'autel, dans un bas-relief de stuc de François Auguier ; enfin dans celui-ci, seul morceau qui nous reste de tout ce qu'a décrit Millin.

Il est vrai que Millin n'en a pas su l'auteur. A cet égard, nous avons l'avantage d'être mieux informés que lui. Le bas-relief est signé et daté. Dans ses conditions nouvelles d'exposition, cette signature, qui peut-être échappait autrefois, se lit aisément. La voici :

THO . REGNAUDIN . F . 1705 . ET . D...

La fin de l'inscription est rompue. Ainsi nous connaissons l'artiste et la provenance. L'un et l'autre, joint le mérite honorable de la pièce, lui vaudront l'attention des gens de goût et des antiquaires. L'historien de nos arts en tirera avantage pour l'estimation d'un artiste connu par de grands travaux à Versailles, et comme un des meilleurs auxiliaires de Lebrun. C'est Thomas Regnaudin, qui peut-être, ayant exécuté (*f.*, c'est-à-dire *fecit*) l'ouvrage, en fit hommage à l'église et le dédia (*d.* figurant la première lettre de *dedicavit*), l'année 1705, comme porte l'inscription.

Les mutilations du bas-relief, sensibles seulement dans les visages, n'entament heureusement ni l'expression de l'ensemble, ni la bonne tenue de l'exécution.

L. DIMIER.

MONUMENTS DE FRANCE

Documents et Nouvelles

✢ ✢ ✢ **Le tombeau de Léonard de Vinci.** — Des informations rédigées d'une façon plus ou moins fantaisiste (d'aucunes faisaient mourir Léonard de Vinci à Blois !) ont annoncé récemment, qu'une société se proposait de faire rechercher les restes du grand peintre mort à Amboise en 1519. On parlait également de monument à élever.

Notre confrère, M. Émile Dacier, dans un récent article du *Bulletin de l'art ancien et moderne*, a très justement rappelé ce qui avait déjà été dit, écrit et fait à ce sujet, il y a une quarantaine d'années. La vérité, c'est que les documents relatifs au lieu de sépulture exact de Léonard sont très incertains, que les recherches conduites par Arsène Houssaye en 1863 sur l'emplacement de l'église Saint-Florentin du château d'Amboise ont abouti à des résultats qui ne le sont pas moins. Un auteur italien, Uzielli, les a traités non sans raison de roman fantastique. On avait rencontré des débris de dalle aux inscriptions très fragmentaires, des ossements dans lesquels l'imagination seule de l'écrivain pouvait reconnaître « le fier et pur dessin de cette tête humaine qui a contenu un monde » (c'était là son principal argument). On se permit de faire voyager le crâne comme un simple objet de curiosité ; puis les ossements furent déposés dans la petite chapelle Saint-Hubert, encore debout aujourd'hui. Un buste fut élevé dans les jardins.... Que l'on s'en tienne donc là ! et que l'on ne recommence pas ces plaisanteries macabres ! Dans l'état des choses, après la démolition de l'église Saint-Florentin, il y a plus de cent ans, les remaniements du sol sur son emplacement, il semble bien que toute chance de retrouver réellement le tombeau soit perdue. Quant au buste élevé dans les jardins du château d'Amboise, vers l'endroit où s'élevait le portail de l'église, à l'orée de bosquets ombreux, il est médiocre assurément, mais il suffit à rappeler le nom de Vinci au visiteur non prévenu. Et quel monument serait digne de l'homme ? Son souvenir plane sur ce plateau merveilleux, au-dessus des larges horizons de la Loire que contemplèrent ses yeux obscurcis par l'approche de la mort et le long des coteaux ensoleillés où il venait sans doute réchauffer ses membres vieillis. Si la société *Lionardo da Vinci* veut honorer son souvenir, qu'elle vienne faire un pèlerinage aux lieux qui virent les derniers jours du maître, mais qu'elle nous épargne le banal et inutile monument de marbre ou de bronze qui déshonorerait sa mémoire !

✢ ✢ ✢ **Les tombeaux de la famille Babou de la Bourdaisière.** — Un changement de propriétaire vient d'amener certaines modifications et des

exhumations, d'ailleurs sans grand intérêt artistique, dans la chapelle creusée dans le roc, au flanc du coteau de la Loire près de Montlouis, au-dessous de l'ermitage de Bondésir, qui abrita à la fin du XVIe siècle les sépultures de la famille Babou de la Bourdaisière et en particulier de Philibert Babou, trésorier de France mort en 1557 et de sa femme Marie Gaudin morte en 1571.

Dans cette chapelle basse, au-dessous d'un oratoire qui a disparu et a été remplacé par une maison assez ordinaire, figuraient une *Mise au sépulcre* en pierre qui est aujourd'hui à l'église Saint-Denis d'Amboise, et un monument dont la figure principale, un gisant nu et cadavérique en marbre blanc, est aujourd'hui, après une destinée assez mouvementée, réuni au groupe précédent dans l'église Saint-Denis. Un enfeu en pierre avec ornements d'un style classique assez simple en marque encore aujourd'hui la place à Bondésir. Le monument, d'après ce cadre, n'aurait compris que cette simple figure et non la double représentation (mort et vif) que l'on rencontre dans les grands tombeaux de l'époque. Aucune inscription ne s'y lit et ne permet de trancher la question qui s'est souvent posée de l'identité et même du sexe de cette figure gisante que la tradition désigne sous le nom de la *Femme noyée* et qui pourrait presque aussi bien appartenir à un tombeau d'homme. Une description toutefois, antérieure à la Révolution, prétendait y voir la figure de la femme de Philibert Babou.

Quelques croix de consécration peintes au mur sont actuellement, avec cet encadrement de tombeau, les seuls ornements de la chapelle dont la construction rustique n'a aucun caractère architectural. Dans des caveaux creusés dans le sol en trois endroits différents, on a retrouvé un certain nombre d'ossements mêlés de débris de plomb et de céramique. Ce sont les restes évidemment des sept cercueils de plomb que le voyageur du XVIIIe siècle y mentionne. Ils ont été exhumés, et l'ancienne chapelle funéraire va servir de remise à automobiles avec « fosses »...

✤ ✤ ✤ On annonce la découverte sous un badigeon, dans une maison de *Champigny-sur-Veude* (Indre-et-Loire), d'une curieuse peinture historique représentant le mariage de Gaston d'Orléans avec Marie de Bourbon-Montpensier (1625).

✤ ✤ ✤ **Le pont Cabessut à Cahors.** — Malgré les vives protestations qui se sont élevées ces mois derniers et l'intervention vigoureuse de la Société pour la protection des paysages de France et du Touring-Club, malgré la décision d'une commission préfectorale nommée conformément à la récente loi Beauquier, le conseil municipal de Cahors vient d'autoriser la démolition du vieux pont de Cabessut qu'on appelait à Cahors le *Pont-Neuf*, qui remontait au XIVe siècle, et complétait à merveille le décor de la vieille ville. Cet acharnement contre un monument respectable et pittoresque était d'autant plus inutile que l'activité de la circulation d'une rive à l'autre du Lot est, affirme-t-on, à peu près nulle et d'ailleurs assurée par deux autres ponts dont l'un tout moderne.

✤ ✤ ✤ **Le pont des Belles-Fontaines à Juvisy.** — Un article de M. Ch. Dauzat dans le *Figaro*, un autre très documenté de M. Bournon dans les *Débats* ont signalé ces derniers mois les dangers que court le pont des Belles-Fontaines à Juvisy et les monuments qui le couronnent. M. Bournon en attribue la construction à Jacques Gabriel, le père du fameux architecte de la place de la Concorde, vers 1720. Quant aux fontaines, elles sont l'œuvre de l'un des Coustou. Il y aurait grand intérêt à ce qu'un pareil ensemble fût classé parmi nos monuments historiques. Trop d'exemples nous avertissent des destructions plus ou moins justifiées qui guettent les monuments de ce genre, contre lesquels on a tôt fait d'invoquer des raisons d'utilité et qu'il serait souvent si facile de préserver lorsque, comme ici, il en est temps encore.

✤ ✤ ✤ **A Avignon.** — On annonce l'évacuation par le ministère de la guerre du *Palais des Papes*. On se rappelle à quelles discussions interminables a donné lieu la conservation des monuments avignonnais. Conservera-t-on ? Restaurera-t-on ? Il était urgent, en tout cas, que la troupe abandonne ces magnifiques salles coupées par plusieurs étages de chambrées et dont les murailles débadigeonnées vont peut-être nous révéler des suites de peintures du plus haut intérêt.

✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤

962-06. — CORBEIL. Imp. ÉD. CRÉTÉ. *Le Gérant* : H. LAURENS.



Cliché Fichot.

Charles V.

Statue provenant du tombeau du Roi.

(Église abbatiale de Saint-Denis.)



Cliché Alinari.

Charles V.

Statue provenant du portail de l'église des Célestins de Paris.

(Musée du Louvre.)



Fig. 2.

Fig. 1. Vases peints de style attique (V° siècle avant J.-C.). Fig. 3.

Musées et Monuments

DE FRANCE

TROIS VASES PEINTS DE STYLE ATTIQUE

(Musée du Louvre)

(PLANCHE 37.)

EN 431 av. J.-C., quand éclata la guerre du Péloponnèse, Athènes était maîtresse du marché céramique dans le monde ancien tout entier. Elle avait, dès le VIe siècle, tué la concurrence des Corinthiens, des Chalcidiens, des Ioniens. Elle avait accaparé la clientèle si avantageuse de l'Étrurie qu'elle inondait de ses produits. Son commerce de vases peints était devenu si célèbre qu'au théâtre on en tirait des effets de comédie : on se rappelle la scène des *Acharniens* d'Aristophane, où l'on emballe un sycophante comme une poterie fragile pour l'expédier à l'étranger. Cette situation brillante se modifia rapidement, dès que la guerre avec Sparte fut déclarée. La fortune tournait; les invasions en Attique se multipliaient, dévastant les campagnes, paralysant le commerce. Jusqu'en 415, Athènes conserva l'empire de la mer, ce qui laissait le chemin ouvert aux exportations ; mais après la désastreuse expédition de Sicile, non seulement la puissance maritime des Athéniens reçut un coup mortel, mais encore les relations avec la partie septentrionale de l'Italie devinrent de plus en plus difficiles. Les vases à figures rouges de cette période se font rares dans les sépultures étrusques. Plus tard, les commerçants réussirent à trouver de nouveaux débouchés du côté de la Grande Grèce, de la Cyrénaïque, de Rhodes, de Milo, et même de la Crimée. Mais il est probable que durant une vingtaine d'années, la céramique attique dut se replier sur elle-même, vivre sur son fonds et se contenter de la clientèle indigène. C'est en Attique même, à Tanagre en Béotie, à Erétrie en Eubée, que se rencontrent les plus jolis produits de la fin du Ve siècle. La taille des vases elle-même se modifie. Les poteries de grandes dimensions, qui trouvaient place aisément dans les chambres funéraires des Étrusques, ne pouvaient convenir aux fosses étroites des nécropoles grecques. Là, on ne mettait que des récipients de faible capacité : vases à boire, lécythes à parfums, petites œnochoés, pyxis à bijoux, où l'artiste se plaisait à déployer sa virtuosité de miniaturiste et qu'il enrichissait de retouches polychromes et de dorures, comme de précieux objets.

C'est à cette catégorie qu'appartiennent les trois jolis vases du Louvre que reproduit notre planche 37. Tous trois proviennent de l'Attique ; deux (le canthare et le skyphos) auraient, d'après le vendeur, été trouvés dans le même tombeau. Leur structure légère et gracieuse, leurs proportions élégantes, la finesse des ornements et des peintures résument bien les qualités essentielles de la céramique qui charma les contemporains d'Alcibiade et d'Aristophane. Inutile d'y chercher des allusions aux événements contemporains, aux crises douloureuses que traversait la patrie. Comme les Florentins du XIVe et du XVe siècle, comme Giotto et Fra Angelico, les artistes se réfugient dans un monde idéal pour échapper aux tristesses du présent. Ils s'absorbent dans la peinture d'images poétiques que leur suggèrent la vue du gynécée, les réunions des femmes, les jeux des jeunes filles et des enfants, auxquels ils mêlent la troupe folâtre des Eros. L'allégorie est leur domaine et leurs compositions sont des hymnes perpétuels à la jeunesse et à l'amour.

La pyxis (fig. 1 ; haut. $0^{m},04$; diam. $0^{m},14$)

est une boîte ronde d'argile dans laquelle les femmes déposaient leurs bijoux et menues parures. On en connaît de nombreux exemplaires et tous, ou peu s'en faut, sont décorés de sujets de gynécée (voy. Furtwaengler et Reichhold, *Griechische Vasenmalerei*, pl. 57, p. 287). Le couvercle est ici bordé d'une jolie rangée d'oves et dans le champ deux femmes (une a disparu dans la cassure) s'enfuient, poursuivies par deux Eros. Les deux fugitives ne demandent qu'à être rattrapées. Les mouvements sont vifs et gracieux, les draperies volent au vent; un léger rinceau, sortant du sol, indique par une convention discrète qu'un gazon fleuri s'étend sous les pieds des coureurs.

Le skyphos (fig. 2; haut. 0^{m},09; diam. 0^{m},10) a les parois minces et fines de la poterie qu'on appelle « en coquille d'œuf ». La main qui le soupèse en sent à peine le poids. Le pinceau qui traça les rinceaux placés sous les anses, le petit quadrillé noir de la base et la guirlande ténue qui entoure le rebord, fut conduit par une main d'une rare adresse. Le petit tableau du centre est un chef-d'œuvre de poésie discrète et tendre. Une jeune femme assise sur un siège à dossier, a déposé sur ses genoux son coffret à bijoux. Pendant qu'elle rêve distraitement, la main droite pendant sur la chaise, l'autre main occupée à tirer un pli de sa draperie sur l'épaule, un Eros s'est installé sur le coffret et, le genou ployé, il offre à sa gracieuse maîtresse une parure composée d'un lien auquel sont attachées trois perles rondes, sans doute le collier qu'elle va mettre à son cou. Au revers du vase, une servante s'approche, tenant un miroir et un autre coffret. Plusieurs des accessoires, les perles du collier, le bracelet au poignet gauche, le miroir, sont exécutés en faible relief qui devait autrefois être doré. Les contours des visages, les formes des corps, les plis des vêtements sont indiqués en traits menus d'une extraordinaire finesse.

L'auteur du canthare, d'une structure admirable dans la justesse de ses proportions et dans la légèreté de ses courbes (fig. 3; haut. 0,^{m}17; diam. 0^{m},10), s'est souvenu des maîtres anciens. Il a le sentiment de la tradition, mais il y mêle quelque chose de l'esprit de son temps. D'un côté, il a peint une scène très connue par des exemplaires du style encore archaïque, la réunion d'Hercule et d'Athéné, l'apothéose du héros accueilli et purifié par sa divine protectrice avant d'entrer dans l'Olympe; elle lui offre une libation qui lui donne rang parmi les dieux. Ici la scène prend un aspect familier: le héros et la déesse échangent une poignée de main, pendant qu'un jeune échanson debout, en arrière, apporte les instruments de libation, la phiale et l'œnochoé. Cette jolie peinture est malheureusement ruinée en grande partie; le haut des personnages manque. C'est pourquoi nous ne l'avons pas fait reproduire.

L'autre côté s'inspire d'une scène fréquente chez Hiéron et d'autres céramistes antérieurs aux guerres Médiques : les cadeaux d'amitié entre jeunes gens et, en particulier, l'offre d'un petit lièvre apprivoisé qui jouait dans les maisons athéniennes le rôle du chat dans les nôtres. Ici encore la composition est empreinte d'une couleur symbolique qui caractérise la fin du ve siècle. Un Eros sert d'intermédiaire entre les deux éphèbes : sa silhouette gracieusement penchée rompt les lignes verticales du tableau et réunit les deux personnages debout par une élégante courbe. Le jeune garçon, tenant la lyre, à qui le lièvre est présenté, est nommé par une inscription : 'Αλύπητος, l'homme sans chagrin, l'heureux. Tels sont les rêves charmants que caressait l'imagination des potiers attiques, entassés dans leurs boutiques du Céramique, en dehors de la ville, prêts à fuir à la moindre alerte, guettant l'arrivée des envahisseurs ennemis. Ils s'entouraient d'images gracieuses, ils créaient à leur usage un monde de fictions poétiques, où tout le monde vivait libre d'inquiétudes et de soucis. Comme toujours, l'art devient le refuge de ceux qu'oppriment les dures réalités de la vie.

En 404, Athènes, bloquée par terre et par mer, ouvrit ses portes à Lysandre; ses murs furent rasés; la moitié de la population avait péri par la peste, par la famine ou par la guerre. On s'imagine trop que cette catastrophe fut causée par la seule haine de Sparte contre sa rivale. La Grèce entière, aveugle et jalouse, applaudit. Xénophon rapporte (*Hellénig.*, II, 2, 19) que les Corinthiens et les Thébains demandèrent la destruction totale de la ville; les Lacédémoniens, par politique plus que par générosité, s'y opposèrent. Aucun ne comprit qu'en cette année funeste la Grèce cherchait à anéantir de ses propres mains la seule force capable de la rendre immortelle et divine aux yeux de la postérité.

E. Pottier.

DEUX MINIATURES D'AUGUSTIN

Au Musée du Louvre

(PLANCHE 38.)

Les récentes expositions rétrospectives organisées à Paris auront eu toutes pour le Louvre d'heureux résultats. Après la brillante manifestation artistique du Petit Palais en 1900, plusieurs salles ont dû être consacrées au Louvre, aux meubles et aux tapisseries des XVIIe et XVIIIe siècles, provenant du Garde-Meuble. Après l'Exposition des Primitifs français, notre Galerie nationale a reçu le *Retable du Parlement de Paris*, la *Pieta de Villeneuve-lès-Avignon*, donnée par la Société des Amis du Louvre, le portrait présumé de Yolande de Savoie, offert par M. Walter Gay, et le *retable de Boulbon*, offert par le Comité de l'Exposition. L'exposition du XVIIIe siècle, organisée cet été à la Bibliothèque Nationale, aura eu pour le Louvre un effet presque aussi heureux; à peine ses portes sont-elles fermées que nous pouvons signaler l'entrée au Louvre de deux importantes miniatures d'Augustin, sans parler du prêt d'une très riche collection de miniatures, ni d'autres promesses dont on annoncera sans doute bientôt ici la réalisation.

Les deux miniatures d'Augustin dont la reproduction accompagne ces lignes, étaient ainsi décrites au Catalogue de l'Exposition :

« N° 14 (1788). Portrait de Mme de Carcado ou Kerkado, en costume de ville. D'après les listes conservées dans la famille d'Augustin, cette dame qui avait commandé son portrait, celui de sa mère, et reçu neuf leçons de peinture, ne prit pas livraison de son portrait et ne paya point. »

« N° 18 (vers 1810). Portrait d'une dame représentée debout, montrant de la main droite un temple dédié à l'amitié. On lit au fronton de ce temple : « *Temple de l'amitié, Fanny en connaît toutes les issues* ». Portrait de la citoyenne Fanny Charrin, peintre. »

Toutes les deux étaient restées entre les mains des héritiers d'Augustin, et furent acquises peu de temps avant l'ouverture de l'Exposition par M. Stettiner, quelques jours à peine avant que M. Pierpont Morgan achetât toutes les autres œuvres d'Augustin et ses manuscrits conservés dans la même famille. L'heureuse décision de M. Stettiner a donc conservé en France ces deux œuvres importantes; sa générosité a fait mieux encore en donnant au Louvre le portrait de Mme de Carcado, et en consentant, malgré des offres tentantes, à céder la miniature représentant Fanny Charrin, pour un prix modeste, que la libéralité toujours active et avisée de la Société des Amis du Louvre devait diminuer encore de moitié environ. Que M. Stettiner et la Société des Amis du Louvre trouvent ici l'expression de la reconnaissance très vive de tous ceux qu'intéresse l'enrichissement de notre grand musée!

Aux œuvres d'Augustin que possédait déjà le Louvre et qui toutes, remarquons-le, sont dues à la générosité publique (portrait de Chaudet, légué en 1843 par M. Hernon; portrait de jeune femme avec la devise : *Le temps qui détruit tout conserve l'espérance*, légué en 1854, par Mme Vve Laporte; le portrait d'Augustin par lui-même en grisaille, légué en 1861, par M. Théodore Dublin; les sept miniatures du legs Lenoir, portraits de Napoléon, de Louis XVIII ou de grands personnages; enfin une série de dessins donnés par le journal *l'Art*, mais dont l'attribution à Augustin est incertaine), les deux nouvelles miniatures viendront ajouter une note originale et rare. Il faut nous féliciter du caractère capricieux de Mme de Carcado; si elle avait tenu ses engagements, où serait aujourd'hui son portrait? N'étant pas resté entre les mains d'Augustin, il y a peu de chance pour qu'il soit jamais entré au Louvre; l'année 1788 donnée par les papiers de famille pour l'exécution de ce portrait, explique un peu le sans-gêne du modèle. Augustin, âgé alors de vingt-neuf ans, n'avait encore aucune notoriété, il n'avait exposé à aucun Salon, bien qu'habitant Paris depuis sept ans, il menait une vie misérable et sans doute les mésaventures semblables à celle que lui occasionna ce portrait lui advinrent alors quelquefois. L'œuvre est d'aspect un peu austère, avec la robe bleu foncé dont le décolletage

est atténué par une gaze plissée, et les cheveux poudrés et enrubannés, se détachant sur le fond gris ; elle se distingue par une exécution déjà très ferme, un peu plus large peut-être que celle qu'adoptera Augustin plus tard et qui fera l'admiration de ses contemporains ; le visage, d'une régularité un peu banale, a une expression franche et vivante.

Nous ignorons par suite de quelles circonstances le portrait de Fanny Charrin resta inachevé, et demeura entre les mains d'Augustin. Y eut-il brouille entre les deux amis, et, pour adopter le langage du temps, Fanny trouva-t-elle au temple de l'amitié une nouvelle issue, la sortie ? Nous l'ignorons et rien ne nous permet de le supposer. Fanny Charrin, après avoir pris à Lyon des leçons de Legay, était venue à Paris se perfectionner aux conseils d'Augustin ; elle exposa six fois au Salon, de 1808 à 1824, en 1825 elle est attachée à la manufacture de Sèvres, dont le musée conserve quelques œuvres d'elle. Elle meurt en 1854.

Son portrait qui vient d'entrer au Louvre était une des œuvres les plus séduisantes de l'Exposition de la Bibliothèque Nationale. D'une coloration très douce, très tendre, avec sa robe blanche, son écharpe jaune orangé, sa ceinture bleu clair, parmi les buissons de roses à peine ébauchés, il a le charme exempt de contrainte des portraits échangés entre artistes ; l'inclinaison de sa tête, le geste un peu théâtral par lequel elle désigne au delà d'une route terriblement ardue sur laquelle on lit : *La reconnaissance y conduit* ; le temple de l'amitié, dont l'exiguïté n'est pas sans signification, sont d'une grâce souple, naturelle et charmante. L'inachèvement même de l'œuvre, avec les touches larges, les repentirs, et la douce harmonie de l'ensemble, nous la rend plus séduisante et sur ce point nous ne partageons guère l'avis des contemporains d'Augustin, au début du XIXe siècle. Parmi les louanges qu'ils lui décernaient en vers et en prose à propos de chaque salon, Durdent précisait en 1812 la supériorité d'Augustin sur ses collègues : « M. Augustin est de ceux qui peuvent dire : mon travail est borné, mais ma gloire ne l'est pas. Ses miniatures ont pour le fini quelque chose de *désespérant*. C'est le mot propre, je m'en rapporte à la plupart de ses émules ». Ailleurs on signalait son talent *miraculeux*. Le seul qu'on osait lui comparer était Isabey : « Il faut traiter la miniature ainsi que MM. Augustin et Isabey pour donner quelque considération à cette manière de peindre, la plus facile de toutes comme le prouve cette quantité de miniatures insipides qui couvrent toutes les boiseries de la galerie d'Apollon... » (*Pausanias français*, 1806.)

Augustin, aujourd'hui, est magnifiquement représenté au Louvre, ce sera peut-être demain le tour d'Isabey....

Jean GUIFFREY.

LE RECUEIL DE PORTRAITS AU CRAYON

De la Bibliothèque d'Arras

(PLANCHE 39.)

IL y a longtemps que le recueil des portraits d'Arras est signalé aux érudits. Cependant plus d'un curieux l'ignore encore. Une raison de cette ignorance est le peu de mérite des pièces qui le composent, si l'on n'y considère que l'art. Une autre raison est le peu de soin qu'on a pris d'y attirer les amateurs par l'appât des services qu'il est capable de rendre.

En effet, ce recueil est une source iconographique de premier ordre. Il ne contient pas moins de 289 pièces, reliées en un volume, toutes copiées de seconde main, d'un niveau détestable, mais sujettes, par les noms dont chacune est pourvue, à procurer l'identification de portraits qui se conservent ailleurs dans l'anonyme.

Plusieurs portraits de gens de lettres et d'artistes, qu'il contient, ont été depuis longtemps extraits et publiés. Commines, Froissart, le chroniqueur Monstrelet, les peintres Bellegambe, Jérôme Bosch et Roger Van der Weyden, qui se trouvent dans la collection, y ont été mille fois cités et recherchés. Longtemps même l'appoint de leurs visages a fait



Portrait de Madame de Carcado.
Miniature par Augustin.
(*Musée du Louvre.*)



Clichés Sauvanaud.

Portrait de Mademoiselle Fanny Charrin.
Miniature par Augustin.
(*Musée du Louvre.*)

presque tout le renom du recueil, dont on n'usait que comme d'un répertoire, prenant ce dont on avait besoin, sans se mettre en peine d'en faire aucune étude d'ensemble.

Une telle étude fut enfin ébauchée par le regretté M. Bouchot, dans ses excellents *Portraits au crayon*. Plus récemment M. Quarré-Reybourdon a avancé beaucoup le sujet dans sa notice de *Trois Recueils de portraits*, insérée au tome XXIII du *Bulletin* de la Commission historique du Nord.

En publiant la liste des portraits du recueil, l'un et l'autre ont ouvert au public érudit un premier accès aux trésors qu'il recèle. Le second a joint au catalogue quelques utiles fac-similés de ces dessins. Ce qu'on doit souhaiter à présent, c'est leur entière publication. En attendant que quelque éditeur l'entreprenne, les érudits ne seront pas fâchés d'apprendre que les photographies viennent enfin d'en être tirées au complet par M. Giraudon.

J'ai parlé des portraits de peintres et de gens de lettres. C'est la moindre part du recueil d'Arras. Le portrait des grands, rois, princes et gens de cour, y occupe presque toute la place. La seule célébrité a motivé peu de choix. De rares curiosités exotiques, comme Zizim (1), frère du sultan des Turcs, le voyageur Jean de Mandeville, montrent qu'on avait au moins songé à s'en pourvoir. Les antiquités ont fourni les médaillons de Cicéron et de Tite-Live ; la chronique, *Frère Jehan qui ne mangeait point*, le *Sot* ou fou *du bon duc de Bourgogne*, etc. Le reste n'est que de grands personnages.

M. Quarré-Reybourdon a comme démontré que le recueil fut formé à Valenciennes, par Jacques Leboucq, membre d'une famille célèbre de cette ville, et oncle de Simon Leboucq, auteur de l'*Histoire ecclésiastique de Valenciennes*. Il ne faut pas s'étonner si les grandes maisons du Hainaut, la dynastie comtale en tête, prennent dans le recueil le pas sur toutes les autres. Aussi bien sa recherche s'étend à toutes les maisons des Pays-Bas, et notamment à celle des ducs de Bourgogne, fidèlement suivie jusqu'à Charles-Quint, et même jusqu'à Philippe II. Tel est le caractère national du recueil.

Quant au temps, il ne s'étend pas sur moins de trois siècles. Formé sur la fin du XVI[e] siècle, le recueil contient nombre de personnages du XIV[e], entre autres le roi de France Philippe VI et sa femme Jeanne de Bourgogne, avec lesquels commence l'ouvrage. Cette étendue fait concevoir les recherches que le recueil a nécessitées, et la variété des monuments dont il a fallu se servir. Outre les portraits peints pour eux-mêmes, dont il n'est pas douteux que plusieurs crayons ne viennent, il faut compter ceux qu'on a pris sur des volets de retable, dans des manuscrits, ou des vitraux, ceux qui, aisément reconnus pour des copies de figures sculptées, proviennent des gisants des tombeaux.

Considéré par là, le recueil d'Arras prend le rang d'un ouvrage d'archéologie, il se rapproche des recueils de Gaignières, distingué d'eux seulement en ce que ceux-ci contiennent, outre les portraits en buste, nombre de monuments copiés dans leur entier. De telles reproductions se trouvent au recueil d'Antoine de Succa, formé vers le même temps que celui d'Arras, et conservé au Cabinet des manuscrits de Bruxelles. Cette double comparaison donnera l'idée qu'il faut. Le recueil d'Arras et celui de Succa réunis, voilà ce qui ressemble à ceux de Gaignières. Le recueil d'Arras est le fait d'un iconographe, à la fois antiquaire et généalogiste.

Il faut appuyer sur ce point, qui, joint à ses références hennuyères et flamandes, lui donne tout son caractère et détermine son genre de rareté.

Comparé aux recueils de portraits au crayon que le seizième siècle vit éclore en France, il ne s'en distingue pas seulement par la nation des personnages, mais encore par le genre de curiosité qui l'a formé.

Les recueils français sont presque uniquement composés de portraits des contemporains, recherchés parmi les gens de cour. Sorte d'annuaires parlants de ce qu'on nomme en style courant la *société*, on n'y voit rien se mêler qui dénote plus que l'envie de rassembler les figures à la mode. On n'y reconnaît ni le goût de l'historien attentif à recueillir les célébrités en plusieurs genres, ni celui du généalogiste curieux de l'origine des familles, ni celui de l'archéologue épris des monuments figurés de l'histoire. Ces trois sortes de curiosité, parfaitement représentées chacune de sa part par Paul Jove, Clairambault et Gaignières, sont étrangères au dessein de ces recueils, qui ont pu être comparés par M. Bouchot à quelqu'un de nos albums de photographies, spécialisé dans le monde élégant.

C'est un premier point. Le second tient à la

(1) Les auteurs que j'ai nommés font une légère erreur au sujet de ce personnage, que la lettre du recueil nomme *Zélin*, et non *frère du sultan Sélim*. C'est le frère de Bajazet II, qui fut pris à Rhodes et mené en Italie, où il mourut en 1495.

pratique de nos maîtres du portrait d'alors, qui, dans les crayons préparatoires qu'ils conservaient de leurs peintures, tenaient au service des copistes auteurs de ces recueils, une source abondante et d'un accès facile. Ainsi la recherche, absente des intentions de ces recueils, n'était pas plus nécessaire à leur exécution. Il ne s'agissait ni de courir après des monuments rares et cachés, ni d'extraire d'effigies variées de dimension, de matière et de style, les numéros d'une collection uniforme. Tout était à portée de la main de nos Français. Point de recherche, nul effort d'accommodation. Il n'y avait qu'à copier, buste pour buste, crayon pour crayon.

Aussi les recueils dont je parle ont-ils vu le jour en quantité presque innombrable, les mêmes visages, issus d'un même original, s'y répètent à l'infini. Ces répétitions abondent dans ce qui s'est conservé de ces recueils, de sorte qu'inappréciables dans leur totalité pour l'iconographie et pour l'histoire des mœurs, presque aucun cependant ne saurait être compté comme pièce unique d'un prix exceptionnel.

Cet éloge au contraire est celui du recueil d'Arras. Il a ses causes dans la curiosité qui porte au delà du cercle contemporain le rayon d'information de ce recueil, et dans l'absence de crayons préparatoires aux peintures, de la part des peintres de Flandre.

Au contraire des recueils français, le recueil d'Arras ne contient pas une pièce qu'on retrouve ailleurs en crayon, soit copie, soit original. Ses sources n'étaient pas de celles que le premier venu pût interroger et reproduire, et le fait est que personne ne l'a copié. Ainsi, d'une part, rien ne saurait le remplacer ; d'autre part, les originaux dont il porte le témoignage, composent un butin précieux pour sa rareté. Encore un coup, voilà ce qui le distingue, ce qui le rend digne d'une attention qu'aucune autre pièce du même genre ne mérite au même degré.

Pour montrer cela par des exemples, je ne crois pas pouvoir mieux faire que de réunir ici trois conclusions que le recueil d'Arras m'a fournies concernant autant de portraits peints. Deux remontent à quelques années, la troisième est toute récente.

En 1899, le Musée de Berlin ayant acquis le portrait d'un seigneur anonyme, regardé comme œuvre de Jean Van Eyck, M. Weale proposa d'y reconnaître Jean de Roubaix, ambassadeur du duc Philippe en Portugal. Ses raisons parurent dans la *Gazette des Beaux-Arts* (1900, t. II, p. 173). Elles étaient plausibles. Cependant le recueil d'Arras les démentti. Ce recueil contient au folio 109, la copie du tableau de Berlin, avec cette inscription : *Baulduyn de Lannoy dit le Besgue sieur de Molembais.* J'en donnai la nouvelle dans la *Chronique des Arts* du 10 novembre 1900.

Vers le même temps une excellente étude de M. Benoit sur Jean Mostaert parue dans la *Gazette des Beaux-Arts* ayant fait mention d'un portrait hollandais du Louvre, dont le personnage est inconnu, l'attention portée sur ce portrait me le fit découvrir dans le recueil d'Arras. Ce portrait porte dans le tableau du Louvre le chiffre *I. W.* brodé sur le collet. La copie au crayon du recueil, découverte au folio 192, offre l'inscription que voici : *Jean de Wassenaere, viscomte de Leyde.* J'en ai rendu compte dans la *Chronique des Arts* du 5 janvier et du 20 avril 1901.

Le troisième fait est encore inédit, quoique M. Lang dans son récent ouvrage, *Portraits and Jewels of Mary Stuart*, ait fait, à ma prière, usage de la conclusion. Il s'agit d'un portrait qu'on a donné longtemps pour celui de Marie Stuart, conservé au château de Greystoke en Angleterre. Dans *Authentic portraits of Mary Stuart*, paru en 1903, M. Cust a exprimé le soupçon que ce portrait représente Elisabeth de France, femme de Philippe II. Une fois de plus le recueil d'Arras décide. Il confirme ce qu'avait soupçonné M. Cust. La copie du portrait de Greystoke figure au folio 75 avec la lettre que voici : *Isabeau de France, troisième femme de Philippe II roy d'Espagne.* Si l'on met en compte que la peinture en question est un morceau de premier mérite, l'utilité du recueil d'Arras en sera d'autant plus appréciée.

Tel est en raccourci l'usage qu'on peut en faire, dans le domaine de l'iconographie. Je ne doute pas que celui des antiquités n'en tirât pareillement profit.

Pour que ce profit fût complet, une monographie approfondie de l'ouvrage, dirigée à la recherche de ses sources, serait nécessaire.

Cette recherche est ébauchée à peine. En attendant qu'elle s'achève, souhaitons que la diffusion du recueil devienne tous les jours davantage l'occasion de nombreuses découvertes, qui ne peuvent presque pas venir d'ailleurs.

L. Dimier.

UNE EXPOSITION DE BIJOUX POPULAIRES

Au Musée des Arts Décoratifs

Les bijoux populaires des provinces françaises viennent pour la première fois d'être groupés en série d'une certaine importance à l'Exposition des Artistes décorateurs, au pavillon de Marsan. Cette petite rétrospective — s'il est permis d'appliquer ce terme à des modèles dont quelques-uns remontent à peine à cinquante ans — occupe trois ou quatre vitrines dans la section d'Art rustique organisée dans le hall du musée par le statuaire Pierre Roche.

Jusqu'à présent les modestes productions des orfèvres régionaux n'étaient pas sorties du domaine de l'ethnographie. Faute d'une enquête un peu approfondie, on n'avait pas songé à se demander si dans ce pêle-mêle de menus joyaux conservés par la tradition populaire, il n'y avait pas à glaner de précieux renseignements pour l'art général français. Cette première expérience, où manquent cependant, malgré la bonne volonté des organisateurs, beaucoup de provinces, et où plusieurs se trouvent insuffisamment représentées, permet maintenant de poser la question, sinon de la résoudre.

On a désormais la preuve qu'en négligeant les types conventionnels — croix Jeannette avec cœur, tour de cou à plaques émaillées, — répétés avec une monotonie désespérante d'un bout de la France à l'autre, il s'est fabriqué dans chaque province des modèles originaux, dont les plus beaux méritent d'être rattachés à l'art régional bien plus qu'à l'art rustique.

Les plus intéressants sont l'œuvre des orfèvres de la Haute-Loire, qui ont répandu en Auvergne et en Dauphiné leurs croix émaillées à pendeloques de gourdes, leurs Saint-Esprits à gros chatons de pierres de couleurs, leurs pendentifs en forme de rose ornés de faux grenats.

Moins archaïqués, les bijoux normands attestent la richesse des fermières qui les portaient. Croix et pendants d'oreilles de Rouen, massifs et faits de plaques repercées, croix du Calvados détachées en relief sur un léger réseau d'arabesques, croix de Valogne sobres d'ornementation, mais superbes de forme, rivalisent d'élégance avec les grands Saint-Esprits garnis de cailloux d'Alençon ou de strass.

La Lorraine offre de curieuses croix « à quatre boules », des broches-cœurs, des croix suspendues par une chaîne à grosses mailles formant clavier ; la Savoie, d'énormes cœurs et des croix fleuronnées ; l'Anjou, des boutons doubles à ornements agréablement variés; le Berry, de beaux anneaux d'oreilles ; les Cévennes, des croix huguenotes rappelant celles de l'ordre du Saint-Esprit, et le Boulonnais, de grands pendants d'oreilles en forme de poire.

Les émaux bressans, sans originalité de forme, reprennent leur avantage par le fini de leur travail et leur décoration chatoyante mais fondus dans une tonalité charmante.

Les exposants de ces régions, préoccupés peut-être par le désir de montrer des bijoux précieux, n'ont malheureusement envoyé que peu de pièces d'argent. C'est pourtant ce métal, où l'économie de matière est moins de rigueur, qui a donné naissance aux plus belles formes. Rien de plus décoratif que cette variété infinie d'agrafes de mante, d'épingles-fermail, de crochets à ciseaux qui se portaient en Poitou, et sans doute dans bien d'autres régions, puisque les broches-cœurs que l'on croyait localisées en Vendée se retrouvent presque identiques en Lorraine, à l'autre bout de la France.

On peut en dire autant des bagues, bien que le nombre des modèles exposés paraisse insuffisant pour en tirer des conclusions. Mais à côté des symboles traditionnels — devises, cœur soutenu par deux mains, mains enlacées, cœurs accouplés — on distingue déjà des modèles originaux comme la bague de deuil bretonne à tête de mort, et la très curieuse série du Musée Alsacien qui tranche si franchement sur les modèles français.

Certes, si l'on demandait à ces modestes produits de notre art national de faire leurs preuves d'ancienneté, bien peu sans doute pourraient justifier d'une existence seulement centennale. Mais les formes au moins sont anciennes. L'artisan provincial, à une époque où la difficulté des communications obligeait chaque petit pays à se suffire à lui-même, a recommencé indéfiniment les mêmes bijoux sans renouveler ni ses modèles, ni ses procédés de fabrication.

Bien plus, un examen un peu attentif permettrait de retrouver le type plus parfait et plus compliqué qui a servi à l'origine de premier modèle. On pourrait remonter de ces bijoux, qui nous paraissent originaux parce que la forme qu'ils ont copiée est depuis longtemps oubliée, aux joyaux à la mode dans la haute société d'autrefois, comme on reconnaît dans certains triens mérovingiens des réminiscences de monnaies romaines mieux frappées.

Mais tels qu'ils sont, ces humbles joyaux méritent une place dans les collections d'amateurs et même dans nos musées nationaux. Il suffit de voir, au Musée des arts décoratifs, les riches bijoux d'Auvergne et de Normandie légués par la baronne de Rothschild pour comprendre quel intérêt offrirait une sélection judicieuse des plus beaux types de notre vieille orfèvrerie régionale.

Henri Clouzot.

MUSÉES DE PARIS ET DE PROVINCE

Notes et Informations

MUSÉE DU LOUVRE ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣

✣ ✣ ✣ **Nouveaux arrangements de la Grande Galerie.** — Les travaux de la Grande Galerie que nous annoncions dans notre dernier numéro se sont poursuivis et terminés, pour une partie tout au moins, au cours de ce mois. L'avant-dernière travée tout entière a été remaniée ; elle contient maintenant, faisant suite immédiatement aux séries anglaises et allemandes, tout un ensemble d'œuvres flamandes du XVIIe siècle. Le panneau de gauche (côté de la Seine), le mieux éclairé, est consacré à Rubens, dont la *Kermesse* triomphe au centre, accostée de l'*Adoration des Mages* et de la *Thomyris*. Le délicieux portrait d'Hélène Fourment et de ses enfants, resté jusqu'à ce jour au Salon Carré, en a été retiré et est venu rejoindre son groupe naturel. Le *Salon Carré*, dont on a renoncé progressivement à faire le « recueil de morceaux choisis » de toutes les écoles représentées au Louvre, est ainsi réduit presque exclusivement au rôle qu'il doit conserver de salle d'honneur des écoles italiennes, particulièrement des grands décorateurs vénitiens.

Aux morceaux de Rubens ont été mélangées harmonieusement la plupart des toiles de Jordaens. Réunies en bloc, celles-ci accusaient et exagéraient un peu leurs lourdes vigueurs. Habilement placées au milieu des chefs-d'œuvre avec lesquels elles fraternisent à souhait, elles forment un panneau très lumineux et chantant.

Sur le panneau opposé, ont été groupés les représentants de la tradition flamande pénétrés de l'influence française, depuis Pourbus jusqu'à Philippe de Champaigne et Van der Meulen. Plus graves, moins décoratives, ces œuvres forment néanmoins un ensemble historique des plus intéressants et leur groupement nouveau, avec des qualités d'équilibre très heureux, accuse leur parenté d'esprit et leur signification historique.

Enfin, la salle Van Dyck a bénéficié de ces arrangements, et recueilli dans le milieu consacré à ce maître quelques portraits qui avaient dû en être distraits. On y voit aussi dans de meilleures conditions un des tableaux les plus curieux de Van Dyck, le *Renaud et Armide.*

Quant aux peintres flamands qui n'ont pu trouver place dans cette répartition nouvelle, à Téniers en particulier, on les retrouvera prochainement à côté des petits maîtres hollandais dont ils sont si proches parents, dans les cabinets voisins de la grande galerie Rubens.

Enfin, dans la dernière travée de la Grande Galerie la conservation des peintures, suivant un projet qui a reçu l'approbation du Conseil supérieur des musées nationaux, compte installer prochainement dans des conditions toutes spéciales l'ensemble des œuvres de Rembrandt, dont on célébrera ainsi au Louvre le tri-centenaire.

✣ ✣ ✣ **Antiquités grecques et romaines.** — M. le comte de Mouy, ancien ambassadeur de France à Rome, vient de faire don au Musée du Louvre de divers fragments antiques recueillis par lui tant en Italie qu'en Grèce, et, notamment, de plusieurs intéressants morceaux de céramique décorative provenant de l'Acropole d'Athènes.

✣ ✣ ✣ **Une nouvelle Vierge bourguignonne du XVe siècle.** — Le département de la sculpture du moyen âge vient de s'enrichir d'une Vierge de grande taille, en pierre, de la fin du xve siècle, qui passe pour provenir de Montigny-sur-Vingeanne (Côte-d'Or). Assez éloignée par sa date probable des grandes œuvres dijonnaises de Jean de Marville et de Claus Sluter, postérieure même sans doute à la Vierge dite de la rue Porte-aux-Lions qui figurait déjà au Musée, cette figure, qui est à peu près contemporaine du sépulcre de Semur, est des plus intéressantes pour représenter dans nos collections la persistance du grand style des draperies gothiques et de la formule qui constitue véritablement pendant tout le xve siècle une *école* de sculpture bourguignonne, avec en même temps une certaine recherche de charme et de douceur qui annonce déjà le xvie siècle.

✣ ✣ ✣ **Bronze français du XVIIe siècle.** — Les séries de bronzes français et italiens du xviie siècle, déjà très riches grâce à l'ancien fonds du garde-meuble, se sont augmentées récemment d'une pièce magnifique qui appartint jadis (elle en porte encore les marques) aux collections royales. Elle figurait jusqu'ici sans gloire, dans un bureau du Ministère de l'Intérieur, d'où M. Clémenceau, dont nous avons déjà eu l'occasion de signaler la bienveillance éclairée pour le Musée, vient de l'envoyer au Louvre. C'est un bronze français d'une fonte et d'une patine admirables qui représente un taureau attaqué par un lion.

✣ ✣ ✣ **Chalcographie.** — On sait que la Chalcographie, soit à l'aide d'achats et de commandes faits sur un crédit spécial administré par la conservation du Musée, soit à l'aide des planches qui proviennent d'achats faits directement par l'administration des Beaux-Arts, voit chaque année ses collections s'augmenter et peut mettre à la disposition du public, pour un prix relativement minime, d'admirables épreuves de nos premiers graveurs. Voici la liste des enrichissements de cette année: la *Fête champêtre* de Pater (Louvre), gravée par Toussaint; la *Vierge du Magnificat* de Botticelli (Florence), gravée par Journot; le *Bain de Diane* de Corot (Bordeaux), gravé par P. Lafond; le *Portrait de famille* de Rembrandt (Brunswick), gravé par Feuquet Nerval, un *Portrait d'homme* de Holbein (Louvre), gravé par Vyboud.

Enfin, on a complété par une troisième planche formant triptyque et on a tiré en une seule épreuve la série des gravures de Patricot, d'après la *Procession des Mages* du palais Riccardi, par Benozzo Gozzoli. C'est un des plus beaux ensembles, avec le triptyque de Mantegna de M. Jacquet, qui soit sorti des presses de la Chalcographie.

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS ✱ ✱ ✱

✣ ✣ ✣ M. Fitz-Henry, dont on sait déjà les libéralités coutumières envers le musée, vient de déposer au pavillon de Marsan la série des précieuses miniatures qu'il avait prêtées à l'Exposition de la Bibliothèque Nationale, parmi lesquelles on retrouve les noms, aujourd'hui si en faveur, d'*Augustin*, de *Hoin*, de *Vestier*, et aussi celui de *Drouais*, représenté par une pièce de valeur exceptionnelle, le double portrait de François de Beauharnais, qui fut gouverneur de la Martinique, et de sa femme. Une peinture attribuée également à Drouais, et que M. Fitz-Henry a jointe à son dépôt au musée, représente le jeune Alexandre de Beauharnais leur fils, tenant le portrait de ses père et mère. Or, l'on sait que l'enfant figuré ici vers l'âge de huit ou neuf ans fut le premier mari de Joséphine, depuis impératrice des Français.

MUSÉE DE CLUNY ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣

✣ ✣ ✣ M. Haraucourt, directeur du Musée de Cluny, a récemment fait entrer dans les collections du Musée un curieux objet qui mérite d'être signalé. C'est une mesure de capacité, en bronze (hauteur, 0^{m},355; diamètre, 0^{m},292), munie de deux ailettes cylindriques servant de support et permettant un mouvement de bascule. Cette mesure porte, gravée à sa partie supérieure, l'inscription: *Boisseau et demi-boisseau, mesure de Dannepmarie;* à la partie inférieure, la date: 1572. Sur la face antérieure, se trouvait un écusson couronné, dont les armoiries, ainsi que la couronne, ont été effacées à la lime; le collier de l'ordre de Saint-Michel, qui entourait l'écusson, et une ancre, au-dessous de l'écusson, ont subsisté à la mutilation. On est donc porté à croire que cet objet, dont la conservation est parfaite, a été mis hors d'usage peu de temps après sa fabrication.

L'ancre étant l'insigne de l'amiral de France, la présence de la date 1572, gravée sur cette mesure de capacité, permet de croire que l'écusson effacé ne saurait être que celui de l'amiral Gaspard de Coligny, tué à la Saint-Barthélemy.

D'autre part, le nom de *Dannepmarie* est celui du village de Dannemarie-en-Puisaye (Loiret), dont les Coligny étaient seigneurs héréditaires.

Nous savons d'ailleurs par le P. Anselme (t. VII), qui donne la généalogie de la famille, que Gaspard de Coligny était seigneur d'Andelot, de Châtillon-sur-Loing, de Dannemarie-en-Puisaye, de Saint-Maurice-sur-Aveyron, etc.

Il fut amiral de 1552 à 1572, succédant à Claude d'Annebaut, et fut remplacé, après sa mort, par Honorat de Savoie.

L'ancre était donc son insigne en 1572 et nous savons aussi qu'il était chevalier de l'ordre de Saint-Michel.

On peut donc supposer que cette mesure, faite au début de 1572, pour servir à Dannemarie-en-Puisaye, fut mutilée peu après à la suite de la Saint-Barthélemy (22-24 août 1572).

Un autre élément de certitude est fourni par le fait que cet objet fut conservé, de toute ancienneté, dans les bureaux de l'administration du Canal de Briare et du Loing, c'est-à-dire dans la région même où se trouve Dannemarie-en-Puisaye, domaine des Coligny. C'est là où M. Jules Gerbeau le recueillit d'un collectionneur, afin de l'offrir au Musée de Cluny. F. M.

MUSÉE DE BOULOGNE-SUR-MER ✣ ✣

✣ ✣ ✣ Les collections du musée qui doit être prochainement agrandi grâce au départ du collège communal voisin, se sont accrues, dans ces derniers temps, d'une série d'objets gallo-romains, particulièrement de vases en verre provenant de fouilles faites dans le cimetière dit du *Vieil-Atre*. On a exposé également plusieurs objets, en bronze datant du moyen âge, trouvés sur la plage de Wissant et provenant très probablement de naufrages.

MUSÉE DE SAINT-OMER ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣

✣ ✣ ✣ Les fouilles faites sur l'emplacement de la cathédrale de Thérouanne, ont continué à enrichir le musée de Saint-Omer, grâce aux dons répétés de M. de Bayenghem, propriétaire du terrain sur lequel s'élevait jadis la cathédrale. Un certain nombre de chapiteaux de l'époque romane sont venus se joindre aux collections déjà réunies.

D'autre part, le Musée a reçu en don un objet précieux et rare qui a figuré cette année à l'exposition de Tourcoing. C'est un flambeau en ivoire à pied tourné dont la partie supérieure, qui pouvait contenir un cierge, est ornée de reliefs représentant la légende du roi de Mercie. On estime que cet objet peut dater du temps de Louis XII.

MUSÉE DE LILLE ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣

✣ ✣ ✣ Nous n'avons eu, cette année, aucune acquisition importante à signaler au Musée de Lille. On espère, nous assure-t-on, en accumulant les fonds de plusieurs années, provenant des subventions de la ville et des anciennes dotations du Musée, pouvoir, dans un avenir plus ou moins éloigné, frapper un coup plus éclatant et décisif pour l'enrichissement des galeries. Mais d'importantes améliorations, d'autre part, ont pû être réalisées dans l'éclairage des salles. Les vitres qui les éclairent avaient été garnies, pour atténuer la brutalité du jour, d'un empois d'amidon qui avait jauni peu à peu et s'était encrassé sous l'effet de l'atmosphère lilloise. On les en a débarrassées.

Enfin, on nous annonce que l'administration du Musée a reçu un legs fort important à l'effet de publier les chefs-d'œuvre du Musée. Un choix rigoureux de 275 toiles a été fait par M. François Benoit qui a assumé la tâche considérable de diriger cette publication et d'en rédiger la partie historique et critique. Elles seront reproduites en autant d'héliogravures Dujardin. Le résultat sera certainement aussi fructueux que l'exemple est salutaire.

✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣

LA LOGGIA DE L'ANCIEN HOTEL D'ESTRADES

A l'École des Beaux-Arts de Bordeaux

MALGRÉ l'illustration de la famille d'Estrades, une enquête, d'ailleurs très sommaire, ne m'a permis de trouver aucun renseignement sur l'Hôtel d'Estrades qui existait encore, vers 1830, à Bordeaux, dans la rue du Mirail.

Au moment de la destruction de cette demeure seigneuriale (après 1835, mais je ne puis préciser davantage), il existait dans un angle de la cour intérieure une petite construction assez originale, datant évidemment de la Renaissance.

Une lithographie de Mlle Laroque, publiée en 1833 par *la Gironde*, revue illustrée (1), nous montre au-dessous d'une tourelle saillante sur une trompe, où se tordait sans doute un escalier, une sorte de balcon couvert qui servait à abriter un passage d'un mur à l'autre, à la hauteur d'un entresol.

Ce balcon, ou plutôt cette loggia se composait d'un pilier orné de sculptures et soutenant un plafond à caissons; le pilier se continuait par une colonne portant elle-même un second plafond caissonné, et flanquée à droite et à gauche d'une balustrade à hauteur d'appui. La lithographie est fort mauvaise, bien qu'intéressante par son air vieillot, et ce qui frappe surtout, c'est la forme bizarre de la colonne, qui est tordue.

Les démolisseurs de l'Hôtel d'Estrades eurent du moins l'idée de ne pas laisser perdre ce curieux monument, d'aspect un peu étrange, mais de lignes pourtant assez pures, malgré l'originalité de la colonne. Il fut transporté et réédifié pierre à pierre, j'ignore dans quelles conditions et par quels soins, dans un coin du jardin de l'Hôtel de Rohan (la mairie). Beaucoup de Bordelais qui approchent de la soixantaine ont joué tout enfants autour du pilier de la loggia; quelques artistes se sont plu à la croquer ou la peindre, et le bon peintre Salzedo en a retrouvé pour nous une intéressante ébauche.

(1) Cette image a été reproduite deux fois à ma connaissance, d'abord dans Ducourneau, *Guienne monumentale*, II, p. 135, — puis dans C. Jullian, *Histoire de Bordeaux*, p. 402.

Mais on construisit, depuis 1875, le Musée de peinture dans le jardin de la mairie; la loggia fut encore démontée morceau par morceau, transportée et reconstruite à l'ancienne caserne municipale.

Plus tard nouvel exode des malheureux débris; ils vont, fort endoloris et écornés, retrouver une existence éphémère au dépôt des pierres archéologiques, parmi les ruines du Palais Gallien. Lorsque fut créé, en 1891, le Musée lapidaire, je ne sais pour quelle cause, on ne put ou sut pas trouver de place où se réfugiât encore l'édifice pourtant assez peu encombrant, et même on en expulsa les restes du square nouvellement ouvert autour des murs de l'antique amphithéâtre romain.

On voulut bien toutefois ne pas disperser irrémédiablement les pauvres membres de la loggia, et, lorsqu'en 1898 j'eus l'honneur d'être appelé à la direction de l'École des Beaux-Arts, c'est là que je retrouvai les tristes matériaux, empilés sous un mauvais hangar, mal protégés contre l'ordure et la moisissure, en train de s'effriter et de se tacher lamentablement.

Il faut rendre grâce à tous ceux qui ont contribué à relever une fois de plus la misérable épave, à M. Henri de la Ville de Mirmont, mon collègue à l'Université, adjoint au maire de Bordeaux, à la Société archéologique, au Comité bordelais de l'Art public. La bienveillance de l'administration municipale, qui m'a permis de faire un large emprunt aux crédits particuliers de l'École des Beaux-Arts, la générosité des deux Sociétés artistiques, ont rendu possible un nouveau, j'ose à peine dire un dernier sauvetage. La loggia s'élève maintenant dans un des jardins de l'École, où on peut du reste l'apercevoir de la rue. M. l'architecte Pierre Ferret avec un scrupuleux respect de la chose antique, M. l'entrepreneur Jean Simon avec une adresse que seul égala son zèle, car il travailla plus qu'un ouvrier, passionnément, ont su rendre la vie à la pauvre ruine mourante. Les pierres brisées, fendues, écornées, disjointes, empâtées de vieux ciment, bardées de fers effrités, et difformes, ont retrouvé leurs lignes et leurs

aplombs. Les caissons détruits ont été reconstitués ; les parties, assez rares heureusement, des sculptures qui avaient disparu au cours de la longue odyssée, ont été rétablies avec une scrupuleuse probité par M. Courbatère, et l'on eut même le souci de rechercher des pierres provenant de la carrière depuis longtemps inexploitée où s'approvisionna le premier architecte.

Bref, le petit édifice est désormais, on l'espère, à l'abri de nouvelles vicissitudes. Il apparaît que l'on ne doit regretter ni la peine ni l'argent qu'en a coûté la restitution, car il intéresse par l'heureuse simplicité de la disposition, la justesse harmonieuse des mesures, la vigueur sobre des sculptures du pilier trapu, l'ingéniosité des motifs des caissons, en haut des rosaces alternant avec des pointes de diamant, en bas des trophées d'armes ou des cornes d'abondance alternant avec les trois majuscules P V D entrelacées (1).

La colonne tordue étonne tout d'abord, et l'on commence par craindre pour l'équilibre du toit qu'elle soutient ; mais on se rassure, car la ligne sinueuse n'est pas sans force ; l'élégant chapiteau corinthien est bien posé sur le fût qui ondule, et cette ligne souple pare agréablement la force un peu lourde de l'ensemble.

On voudra bien, j'en suis sûr, estimer que le concours de toutes les bonnes volontés unies pou la préservation d'un monument fort compromis est d'un bon exemple. L'École des Beaux-Arts y trouve son compte la première, puisqu'elle peut aujourd'hui montrer aux voyageurs et aux artistes, avec la belle fontaine des Bénédictins de Sainte-Croix, précieux souvenir du XVIIIe siècle, un non moins précieux souvenir de la Renaissance.

Pierre PARIS.

(1) Les mêmes initiales se trouvaient en belle place, très grandes, sur le mur de la tourelle qui surmontait la loggia. Bien que cette tourelle ne fît pas corps avec le balcon, elle le complétait si naturellement que, sans elle, ce balcon ne peut pas produire tout son effet décoratif ou architectural.

LE TEMPLE DE L'AMITIÉ

Au Château de Betz (Oise)

(PLANCHE 40.)

Le domaine de Betz (Oise) était une de ces luxueuses fantaisies de la fin du XVIIIe siècle si bien désignées sous le nom de « Folies ». Le château lui-même a été détruit ou transformé ; mais il restait encore, dans le parc, avant une vente récente dont les conséquences sont malheureusement assez faciles à deviner, à redouter tout au moins, plusieurs édifices accessoires, ou *fabriques*, dans le goût du temps, ponts, cascades, cénotaphes, chapelles et donjons gothiques en ruines, etc. Un temple à l'antique surtout, dédié à l'Amitié et placé en l'un des points les plus pittoresques du domaine, vaut que le souvenir en soit gardé ici, aussi bien pour son contenant que pour son contenu.

Il est annoncé à l'extérieur par un péristyle ionique surmonté du fronton le plus correct. A l'intérieur, l''architecture et la sculpture ornementale sont du plus pur goût Louis XVI, dans le style néo-grec si fort à la mode vers 1780. Une colonnade d'ionique romain, haussée sur un stylobate continu à hauteur d'appui, pourtourne tout l'édifice. Entre les colonnes, des demi-colonnes, cannelées obliquement et comme strigillées, devaient supporter des bustes, aujourd'hui disparus. L'abside, surélevée de deux marches gracieusement arrondies, reçoit en son centre, comme dans un chœur exprès construit pour elle, et met en pleine valeur, une reproduction, sur la qualité et l'importance de laquelle nous allons revenir, du célèbre groupe de Pigalle, *l'Amour et l'Amitié*, aujourd'hui au Louvre.

En avant, au pied des marches, un autel à l'antique, ou plutôt à la Marie-Antoinette ; au-dessus du groupe et au fond, une corniche décorée avec la plus fine richesse, des caissons dans la demi-coupole, un magnifique rinceau demi-circulaire



Élisabeth de France, fille de Henri II, reine d'Espagne.
D'après un portrait conservé aujourd'hui au château de Greystoke.

Clichés Giraudon.

Antoine, bâtard de Bourgogne, fils de Philippe-le-Bon.
D'après un portrait conservé aujourd'hui au Musée Condé.

Crayons du recueil de la Bibliothèque d'Arras.

sur l'arc qui la précède. Partout enfin, soit dans le travail bois et bronze des portes superbes, soit sur la voûte caissonnée, soit dans la fenêtre de voûte, soit dans le bas-relief en marbre, œuvre d'un inconnu de talent, qui surmonte la porte à l'intérieur, la même sûreté de goût, la même beauté d'ordonnance, un mélange très savoureux d'élégance et de grandeur aisée.

Sur le piédestal du groupe, et au fond de l'abside, les quatrains inévitables :

Au piédestal :

Sage amitié! l'amour recherche ta présence;
Épris de ta douceur, épris de ta constance,
Il vient te supplier d'embellir ses liens
De toutes les vertus qui consacrent les tiens.

Dans l'abside :

De la félicité source pure et féconde,
Tendre *Amitié* ! mon cœur se repose avec toi :
Le monde où tu n'es pas est un désert pour moi :
Es-tu dans un désert ? Tu me tiens lieu de monde.

Tel est le *Temple de l'Amitié*, élevé sur les bords de la Grivette un peu après 1780. Quant au groupe dont ce cadre fait ressortir à merveille les qualités précieuses, c'est un moulage échappé par miracle à mille hasards, et dont l'intégrité exquise peut nous renseigner de façon très utile sur les mérites, hélas! à demi effacés aujourd'hui, de l'original.

Un moulage n'a, en général, qu'une valeur documentaire. Les plâtres du Musée du Trocadéro, les « soufres » des collections de monnaies antiques, d'intailles, de camées, etc. sont des témoins, bons pour l'enseignement. Mais lorsqu'il s'agit d'une œuvre ancienne, abritée trop tard et ravagée par les intempéries, lorsque, d'autre part, le moulage dont il s'agit a été pris sur l'original par un véritable artiste, et du vivant même de l'auteur, avec des soins et des retouches minutieuses; lorsque enfin cet exemplaire est unique, et aussi admirablement conservé que son prototype l'est peu, on peut presque dire que ce n'est plus sur l'original qu'il faut aller admirer les perfections de l'œuvre, c'est sur la copie. Celle-ci mérite en tout cas d'être hautement signalée et soigneusement étudiée.

Ce n'est pas à nous que revient l'honneur de son premier signalement. Au cours de nos études sur Pigalle, il nous tomba sous les yeux une note de Barbet de Jouy trouvée dans un livre ayant appartenu au regretté Courajod, et relative au groupe de Betz. D'autre part, une note de M. Guiffrey, une photographie ancienne faite par M. Édouard Delessert, des lettres de M. Roblin, maire de Betz et propriétaire de son parc historique, nous mirent en goût d'aller voir l'œuvre et de la vérifier. Mais nous vîmes très mal, il faut le confesser; et notre vérification n'aboutit qu'à une erreur. L'objet que nous considérâmes en 1904 était enveloppé d'une véritable construction en bois, vitrée, si opaque et si poudreuse, que notre examen dut se borner à un simple constat d'identité. Cette guérite n'avait eu, certes, que trop sa raison d'être, sous la Révolution; et c'est grâce à elle qu'une reproduction aussi délicate a pu braver une foule de dangers. Mais sa présence empêchait toute étude de la matière du groupe et toute mensuration exacte. Obligé de nous en référer aux notes qui nous signalaient l'objet, nous admîmes sur ces témoignages (en quoi nous eûmes tort), qu'il était en terre cuite recouverte d'un enduit, et que la hauteur, de la plinthe à la tête, était de 1 m. 30. Or, comme le groupe du Louvre mesure 1 m. 45, notre conclusion *présumée* était celle-ci : « La diminution du groupe de Betz correspond à peu près à celle que subit un groupe en terre de cette dimension quand on le soumet à la cuisson. Il est donc possible que cet exemplaire soit le modèle original en terre cuite » (1).

Sur ces entrefaites, le domaine de Betz changea de mains, la cage disparut pour livrer son contenu au regard des futurs acquéreurs, et l'on put alors s'assurer que la prétendue terre cuite était un plâtre et que la soi-disant hauteur de 1 m. 30 était en réalité de 1 m. 465 à 1 m. 470. L'original présumé était une reproduction, un moulage. Au surplus, l'armature rouillée, visible par une éraflure à la jambe de l'enfant, et la cassure correspondante, permettaient de vérifier la matière et la mince épaisseur de sa croûte.

Le problème changeait de face, mais restait toujours un problème. A quelle date remontait cette copie, visiblement ancienne et d'une finesse d'épiderme tout à fait rare? Qui l'avait placée là, et à quelle occasion? Des recherches provoquées par les héritiers de M. Roblin aboutirent à la découverte du document suivant, trouvé par l'archiviste de l'Oise, M. Roussel :

« Mémoire des déboursés faits par Dejoux, sculpteur du Roy, au mois de mars 1783, sous les ospices (*sic*) de M. Le Roy, architecte de Mme la Princesse de Monaco, pour le moule du groupe en

(1) La femme dans l'œuvre de J.-B. Pigalle, *Revue de l'art ancien et moderne*, 10 juillet 1905, p. 47.

marbre de *l'Amour et l'Amitié*, production de feu M. Pigalle (1).

« Pour les mouleurs et leurs fournitures, la somme de cinq cent soixante et dix-huit livres, seize sols, cy........................	578 L. 16
« Pour en avoir *monté et réparé un plâtre lui-même*, deux cent cinquante livres, cy....	250 L.
« Plus pour réparer les fleures (*sic*) et autres accessoires, pour ce la somne de soixante et dix livres, cy...............................	70 L.
Total..........	898 L. 16

« J'ai soussigné et arrêté le présent mémoire à la somme totale de huit cent quatre-vingt-dix-huit livres seize sols ».

« A Chantilly, ce 21 X^bre 1785

Signé : « LE ROY. »

Désormais tout s'explique. Le Roy est l'architecte qui mit le château de Betz (aujourd'hui disparu), les jardins, le parc et les constructions qui l'ornaient, le long du cours charmant de la Grivette, dans l'état artistique et pittoresque dont on peut encore juger à cette heure. Il était au service de cette gracieuse, sentimentale, piquante princesse de Monaco, que M. Pierre de Ségur a naguère fait revivre sous ce titre : *La dernière des Condé*, et dont Gœthe déclarait, la rencontrant à Mayence en 1792, qu'« on ne pouvait rien voir de plus gracieux que cette svelte blondine, jeune, gaie, folâtre ». Mariée de très bonne heure à Honoré-Camille-Léonor Grimaldi, prince de Monaco, Marie-Catherine Brignolé-Salé s'en sépara bientôt, et vécut à sa guise, tantôt habitant en son hôtel, « rue et barrière Saint-Dominique, faubourg Saint-Germain », à Paris, tantôt séjournant dans sa magnifique propriété de Betz. Elle avait acquis celle-ci des héritiers de la Présidente Legendre, en 1780. En peu de temps, elle en fit, — au témoignage qu'en donne Cambry, en 1803, — « le séjour des grâces, de l'esprit, de toute espèce d'amabilité ». Éprise de Louis-Joseph de Bourbon, prince de Condé, qui par la suite l'épousa en Angleterre, c'est probablement, c'est sûrement à cette passion qu'il convient de rapporter l'érection de ce *Temple à l'Amitié*, si conforme à la sentimentalité de l'époque Marie-Antoinette, ainsi que la commande d'une reproduction du célèbre groupe de Pigalle, *l'Amour et l'Amitié*. Les lettres échangées par elle avec le Prince de Condé, après 1789, nous renseignent sur le caractère et la durée de cet amour. Il nous suffit qu'il se soit de bonne heure manifesté sous les espèces artistiques et que nous lui devions la précieuse copie qui nous occupe en ce moment.

Elle est d'une rare perfection, autant que le mot peut convenir à un simple moulage. Dejoux, qui l'exécuta, n'était pas un praticien ordinaire. A la date de 1783, il était non seulement « sculpteur du Roy », comme dit notre document, mais confrère de Pigalle à l'Académie royale. C'est donc avec son autorisation qu'il prit le moule du groupe. Le mémoire de Le Roy atteste qu'il retoucha les parties délicates qui n'étaient pas bien venues, comme les fleurs et les accessoires; il repassa de même sur les détails du costume et des chairs. On voit sur le genou de l'*Amitié*, sur les mains, sur les plis du vêtement, la trace de ses fins outils. En outre, le groupe n'a pas le ton crayeux du plâtre, si déplaisant à l'œil. Il est légèrement ivoiré, et comme stuqué. Si le plâtre seul lui a donné cette enveloppe, il faut qu'il ait reçu une préparation particulière. En tout cas, l'effigie dépasse en qualité et en beauté les ordinaires travaux sortis du moule. La comparaison de cet exemplaire avec l'original à demi rongé du Louvre permet de rétablir toutes les délicatesses disparues. Le portrait de Mme de Pompadour, à peine reconnaissable au Louvre, apparaît ici en pleine évidence sous les traits de l'*Amitié*, et ce n'est pas une des moindres réussites de l'artiste dans ce genre de portrait stylisé en allégorie qu'il a, en son temps, pratiqué comme personne. Souhaitons à ce moulage unique un avenir digne de son passé.

S. ROCHEBLAVE.

(1) Pigalle n'est « feu » que par rapport à la rédaction de ce compte, qui est du 21 décembre 1785. Il vivait lors de la prise du moulage par Dejoux.

MONUMENTS DE FRANCE

Documents et Nouvelles

✢ ✢ ✢ **Un musée de la Renaissance à Azay-le-Rideau.** — Un arrêté du Ministre de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Cultes, rendu à la suite d'un rapport et sur la proposition de M. le sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts, en date du 7 novembre 1906, vient de décider la création d'un « musée national de l'Art de la Renaissance, relevant du service des Monuments historiques, dans le château d'Azay-le-Rideau », et de nommer une commission en vue de l'étude de toutes les mesures relatives à l'organisation de ce musée.

Cette commission, en dehors du directeur et de plusieurs conservateurs des musées nationaux, de plusieurs inspecteurs et fonctionnaires des Monuments historiques, de sénateurs et de députés d'Indre-et-Loire, se compose de M. Aynard, de Mme la marquise Arconati-Visconti, de MM. J. Doucet, Gaston Dreyfus, Paul Garnier, Hochon, Raymond Koechlin, Le Barbier de Tinan, Martin-Leroy, Riggs, Henri de Rothschild, Siegfried, et de Mme L. Stern.

M. Frantz Marcou a dit à nos lecteurs, dès le premier numéro de cette revue, l'intérêt capital de la demeure, et l'opportunité de l'acquisition qui la fit entrer dans le domaine de l'État. Souhaitons que le vœu exprimé par M. le Sous-Secrétaire d'État se réalise grâce aux patronages éclairés qu'il a voulu lui donner, et que le cadre merveilleux où elles seront exposées sollicite, en faveur des futures collections d'Azay-le-Rideau, la libéralité des amateurs qui ont su recueillir les épaves de nos arts mobiliers de la Renaissance

✢ ✢ ✢ **Au château de Fontainebleau.** — Les visiteurs du château de Fontainebleau rencontrent, depuis quelque temps, vers le milieu de la galerie de François Ier, deux bustes, qui ne sont pas évidemment mis à cette place dans l'intention de décorer à eux seuls la galerie entièrement démeublée; ce n'est pas non plus à titre d'œuvres d'art ou de documents anciens qu'ils y figurent, puisqu'ils sont tous deux du milieu du XIXe siècle et fort insignifiants. C'est sans doute à titre d'hommage pour les personnages représentés et d'enseignement pour le public. Or, l'un de ces bustes en marbre signé : *Moitte 1835*, représente Léonard de Vinci. C'est un symbole peut-être de la Renaissance italienne installée à Fontainebleau. Mais le malheur est que Léonard, mort en 1519 à Amboise, n'est jamais venu, et pour cause, à Fontainebleau. L'autre est un *moulage* de quelqu'un de ces abominables bustes rétrospectifs exécutés au cours de ce siècle pour décorer les salles du Louvre d'où ils disparaissent peu à peu : il représente le Primatice. Mais cette fois encore le renseignement tombe à faux, puisque le Primatice, la chose est établie à n'en pas douter, n'est pour presque rien dans la galerie de François Ier qui est tout entière de l'invention du Rosso. Les historiens de Fontainebleau doivent compter sur le bon goût et l'esprit du conservateur actuel, pour exposer les deux bustes en place plus discrète et laisser la galerie de François Ier parler d'elle-même à l'imagination des visiteurs.

✢ ✢ ✢ **Un soi-disant Hercule de Puget au château de Sannes.** — Les fêtes récentes de Marseille, les accroissements du Musée Puget ont remis le grand sculpteur à la mode en Provence, et les attributions qui lui étaient déjà distribuées avec quelque générosité (témoin nombre d'objets qui figuraient à la récente exposition d'art provençal de Marseille) vont se multiplier. Des notes ont couru la presse locale d'abord, puis parisienne, annonçant la découverte « dans la terre » d'une nouvelle œuvre de Puget qui n'aurait été rien moins que le pendant de l'*Hercule* du Musée de Rouen, exhumé, comme l'on sait, en Normandie, il y a une vingtaine d'années. Malheureusement l'œuvre qui avait été exécutée par Puget au château du Vaudreuil pour accompagner son *Hercule terrassant l'hydre* et qui est perdue, représentait, d'après des témoignages certains, Cybèle couronnant Janus. Or, la statue de pierre que l'on vient

de retrouver dans une rotonde de la terrasse à demi ruinée du château de Sannes en Provence nous montre un autre Hercule colossal luttant contre un monstre. Il n'y a donc là rien de commun avec le groupe perdu du Vaudreuil. Il eût été assez invraisemblable du reste que celui-ci eût traversé la France après la démolition du château pour venir se faire oublier en Provence.

Quant à la qualité propre de l'*Hercule* de Sannes, qui est loin d'être à dédaigner, bien entendu, malgré ses mutilations et ses dégradations très graves, M. Ch. Dalbon, qui raconte dans un article récent du *Petit Marseillais* sa visite au château de Sannes, M. Ph. Auquier, d'après des photographies qu'il nous a communiquées, la croient plutôt inférieure à celle des œuvres du maître. Il est donc probable que nous avons affaire à quelque travail d'atelier dû à Christophe Veyrier ou à quelque autre élève de Puget; la mise en lumière de ce morceau n'en est pas moins des plus intéressante.

✢✢✢ **Façade de la cathédrale de Reims.** — On achève en ce moment, à la cathédrale de Reims, un travail des plus intéressants. Par suite d'un affaissement qui date d'une vingtaine d'années, la façade principale était fendue dans toute sa hauteur par une large lézarde. L'énorme poids du fronton de pierre n'étant plus soutenu par le grand arc ogif qui surmonte la rose, avait écrasé celle-ci, disloquant ses nervures et lui donnant en élévation la courbe d'une ellipse, en profil celle d'un immense verre de montre. Pour empêcher la ruine de cette admirable rosace, M. Goût, architecte des monuments historiques, a eu l'idée de reporter sur les deux tours, préalablement consolidées, le poids du fronton. A cet effet, il a jeté entre les deux tours, à une hauteur de cinquante mètres, un véritable pont en ciment armé. Cette arche, construite dans l'épaisseur du mur qui a été fouillé de près de quatre mètres, est dès maintenant achevée. Elle sera entièrement invisible, dissimulée par le grand bas-relief de *David et Golatth*, qu'il a fallu d'abord descendre et qui va être replacé. C'est sans doute la première fois que le procédé tout moderne du ciment armé est employé dans une cathédrale gothique. On espère qu'il donnera les meilleurs résultats, et rendra relativement facile la restauration de la rosace, qu'il eût été périlleux d'entreprendre quand celle-ci supportait tout le poids du tympan.

✢✢✢ **L'Ange-méridien de Chartres.** — Les amis de notre art médiéval apprendront avec regret, sans surprise peut-être, que le vent de Beauce, qui souffle en rafale autour de la cathédrale (coin de « l'Ane qui vielle », angle sud du clocher vieux), a jeté bas l'Ange-méridien, le 11 octobre dernier.

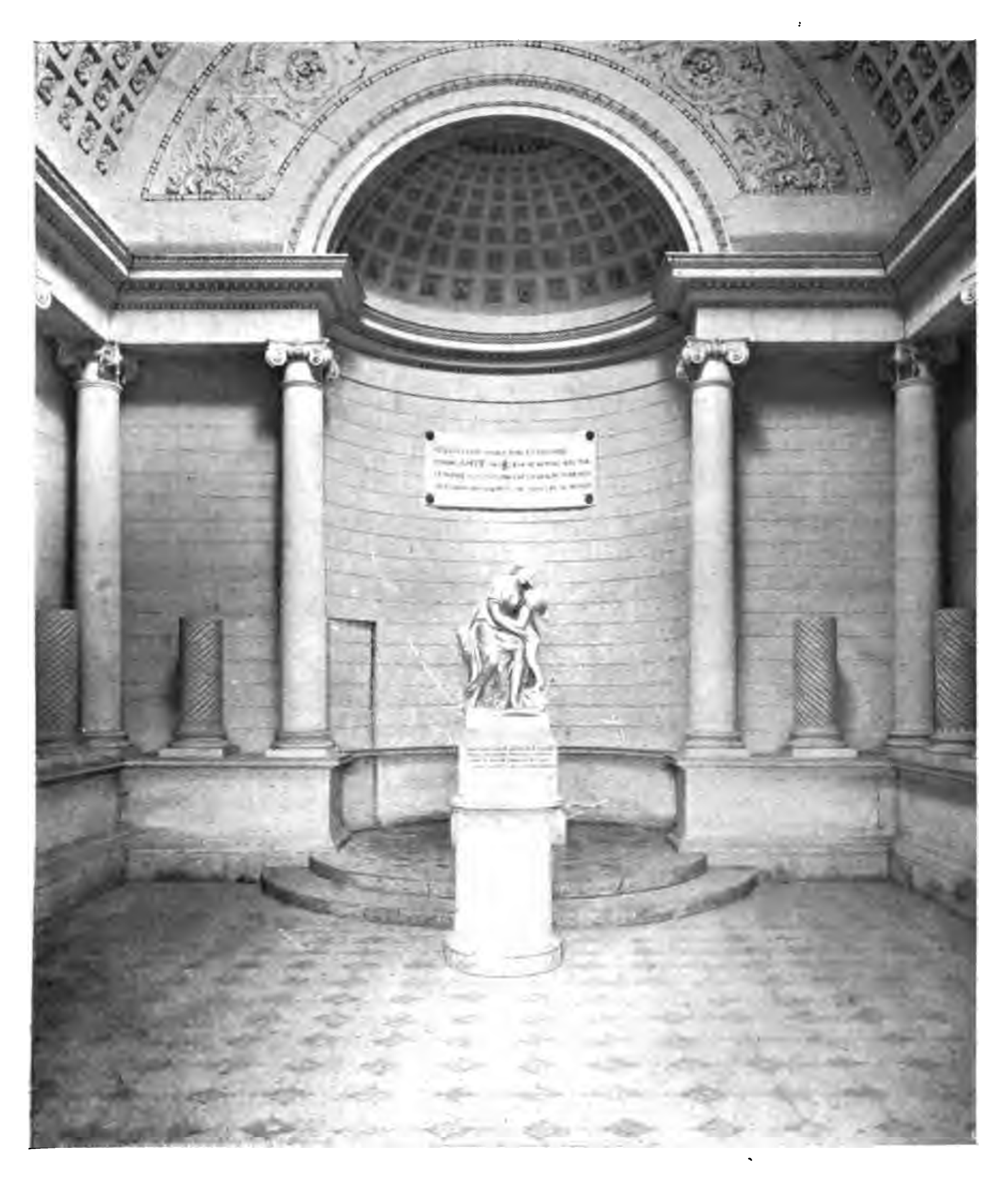
Cette statue de saint mesurait $2^{m},60$ et provenait de l'ancien portail royal, réduit et probablement déplacé après 1145, à l'époque de la construction de ce clocher vieux, lequel pour tout le monde était alors le clocher neuf. Un jour, on l'avait munie d'un cadran solaire, portant la date de 1578; une armature en fer aurait dû être ajoutée pour soutenir ce fardeau. Le bris s'est produit à la ceinture, au ras du scellement, il affecte une forme semi-circulaire; seules, la partie inférieure du corps et les ailes postiches sont restées en place.

On ne peut que souhaiter à ces vénérables débris une conservation intelligente.

✢✢✢ La *Société des Paysages de France* a émis à sa dernière séance de comité les vœux suivants: 1° que le Mont-Saint-Michel, merveille unique au monde, fût classé dans sa totalité; en outre qu'une commission technique étudiât les moyens d'empêcher que sa situation maritime ne fût compromise par l'envahissement des colmatages; 2° que le Petit Parc de Marly, doublement intéressant au point de vue pittoresque et historique, fût immédiatement compris parmi les sites dont la commission départementale de Seine-et-Oise prépare le classement; 3° qu'il ne fût fait à la fontaine de Vaucluse, si célèbre, aucuns travaux susceptibles d'en dénaturer l'aspect.

902-06. — Corbeil. Imp. Éd. Crété.

Le Gérant : H. Laurens.



Intérieur du Temple de l'Amitié.

Parc du château de Betz (Oise).

TABLE DES PLANCHES

TABLE DES MATIÈRES

N. B. — On trouvera ci-dessous la mention des principaux *articles* parus dans l'année. Quant aux très nombreuses notes, informations, documents ou nouvelles concernant soit les musées, soit les monuments, elles sont indiquées seulement dans la table suivante sous la rubrique du nom de la ville à laquelle elles se rapportent.

Les articles comportant des illustrations sont marqués d'un astérisque.

N° 6.

N° 7.

N° 8.

N° 9.

N° 10.

TABLE MÉTHODIQUE ET ALPHABÉTIQUE

NOTA. — Les chiffres gras renvoient aux planches.

MUSÉES

MONUMENTS

EXPOSITIONS

Musées

ET

Monuments de France

Musées

ET

Monuments de France

REVUE MENSUELLE
D'ART ANCIEN ET MODERNE

PUBLIÉE SOUS LA DIRECTION DE

M. PAUL VITRY
CONSERVATEUR ADJOINT AU MUSÉE DU LOUVRE

2e ANNÉE — 1907

PARIS
H. LAURENS, ÉDITEUR
6, RUE DE TOURNON, 6



Cliché Seemann

Bucherons.

Tapisserie Tournaisienne du XVe siècle.

(*Musée des Arts Décoratifs.*)

Musées et Monuments
DE FRANCE

LES TAPISSERIES DES BUCHERONS
au Musée des Arts décoratifs
(Planche I.)

Les tapisseries du moyen âge à sujets civils sont extrêmement rares et il semble que ce ne soit pas au temps seul qu'il faille imputer cette rareté : s'il ne nous en reste guère, c'est sans doute qu'il n'en a pas été tissé beaucoup. En vérité, les inventaires nous citent durant tout le xv[e] siècle d'innombrables suites de tentures qui n'ont rien de religieux ; mais c'est toujours de sujets historiques ou légendaires qu'il s'agit, l'Histoire d'Alexandre, celle de Troie la Grande, les Preux et les Preuses, et rarement nous rencontrons des scènes tirées de la vie contemporaine ; parmi les tapisseries qui subsistent et qui passent pour en figurer, c'est bien souvent que les légendes qui diraient le sujet ont disparu et que nous ignorons l'épisode exact qu'elles représentent. Toutefois, si l'on sait que certaines suites de l'histoire de Du Guesclin par exemple ont été fabriquées et si l'existence des princes a parfois fourni des modèles aux auteurs des cartons, ne fût-ce que pour leur donner le milieu somptueux de scènes plus ou moins symboliques, où des gentilshommes forment la cour d'augustes personnes telles que dame Rhétorique ou toute autre, la vie quotidienne des gens de peu, des bourgeois et des campagnards les a plus rarement inspirés encore et l'on ne saurait s'en étonner, car elle n'était guère pour intéresser les nobles personnages qui commandaient les tentures.

C'est ce qui donne tout leur prix à trois tentures du Musée des Arts décoratifs qui représentent des Bûcherons ; le musée les doit, les unes à la donation Emile Peyre, l'autre à l'inlassable générosité de M. Jules Maciet. Elles ne sont point contemporaines et leur style montre qu'elles s'échelonnent sur toute la seconde moitié du xv[e] siècle, empiétant peut-être même, pour la plus récente, sur les premières années du xvi[e] ; mais il y a entre elles comme un air de famille. La scène de toutes trois se passe naturellement dans une forêt : dans la plus ancienne (c'est celle que nous reproduisons dans la planche ci-contre), les personnages laissent quelque peu à désirer comme perspective et ceux du dernier plan ne sont guère moins grands que ceux du premier ; on peut lui reprocher aussi quelque confusion et cet entassement des scènes,

qui, sur un sol où fleurs, herbes et branchettes ne laissent aucune place vide, nous montre côte à côte un combat de bêtes féroces, un cerf, des chiens et les bûcherons dans toutes leurs occupations : coupant les arbres, les ébranchant, les sciant, empilant les bûches, et se reposant en buvant un coup. Mais chaque personnage pris en soi est d'un naturel, d'une vérité d'observation et d'une justesse d'attitudes qui font penser aux paysans que le grand Breughel devait montrer dans ses tableaux.

Dans la seconde tapisserie, les bêtes étranges ont disparu, il y a plus d'air et les personnages conservent leur grand style ; ce n'est malheureusement qu'un fragment.

Quant à la troisième, la plus récente, s'il n'en faut pas regarder le détail de trop près, l'ensemble présente une composition excellente : une lisière de forêt, auprès d'un village, avec les bûcherons qui chargent le bois coupé sur un chariot, tandis que le maître, debout à côté des travailleurs, leur donne ses ordres et les excite au travail.

Ces tapisseries, on n'en pouvait douter, proviennent du nord de la France, de ces confins entre Flandre et France, aux frontières politiques si variables et toujours si mal déterminées et dont les historiens de l'art considèrent tour à tour les produits comme français ou comme flamands. Un jeune historien d'art allemand, M.A. Warburg, a eu l'idée de faire de ces pièces une étude plus attentive (1) et, en examinent l'une, la plus ancienne, avec soin, il y trouva des armes, deux fois répétées, qu'il reconnut n'être autres que celles de Rolin, le célèbre chancelier de Bourgogne. Avoir appartenu au chancelier Rolin, qui fut portraituré par van Eyck et peut-être par Rogier van der Weyden, était une bonne origine certes, mais M. Warburg ne s'en tint pas là, et recherchant plus encore dans les comptes, il eut la chance de trouver dans ceux des tapissiers de Tournai, publiés par M. Soil, une mention à ses yeux décisive : en 1461, le duc de Bourgogne commanda à Pasquier Grenier, tapissier à Tournai, une tenture « avec plusieurs grans personnaiges come gens paysans et bocherons, lesquels font manière d'ouvrer et labourer au bois par diverses façons » (2).

(1) *Zeitschrift fur bildende Kunst*, 1906, p. 41.
(2) Soil, *Les tapisseries de Tournai*, 1892, p. 378.

La provenance exacte de nos tapisseries aux bûcherons était donc trouvée : elles étaient de Tournai, tissées par Pasquier Grenier. Mais M. Warburg était plus heureux encore : le Musée des Arts décoratifs possède trois tapisseries : il trouva trois comptes. Outre celui de 1461 qui correspond à la plus ancienne des tapisseries, un autre article de 1465 se rencontra où il est question encore d'une tenture aux Bûcherons, mais travaillant cette fois dans des citronniers, tenture que le duc aurait commandée au même Grenier, pour la duchesse de Bourbon : ce serait le second de nos morceaux. Le troisième serait la « Chambre des personnages de Bûcherons », achetée en 1505 à Jean Grenier, fils de Pasquier.

Evidemment certaines objections se présentent aux identifications de M. Warburg : ce serait un étrange miracle que précisément les trois tapisseries de Bûcherons que nous conservons à Paris fussent les trois dont les comptes de Tournai font mention. Puis d'une part nous connaissons mal la fabrication tournaisienne et ne savons pas si le style et les procédés de fabrication de nos tentures répondent exactement au style et à la technique spéciaux aux ateliers de Tournai ; de l'autre, plusieurs suites de Bûcherons sont citées dans divers inventaires, que note M. Warburg lui-même, et l'on ne sait pas exactement pourquoi c'est aux comptes de Tournai que l'on s'arrêterait davantage.

De plus, en 1461, date de la commande de la première tenture, Nicolas Rolin était en pleine disgrâce et il y a peu de chance que le duc eût fait tisser à ce moment une tapisserie aux armes d'un serviteur qu'il n'aimait plus : l'auteur ne répond rien de topique à cette observation qu'il se fait lui-même.

Quoi qu'il en soit, son hypothèse est fort ingénieuse et, en tant qu'hypothèse, elle peut être acceptée. Nous aurions donc, dans les trois tapisseries de Musée des Arts décoratifs, un des spécimens de la fabrication de ces ateliers de Tournai, mi-français — ils l'étaient politiquement, — mi-flamands, et en somme leur style même n'y contredit pas, tenant de la Flandre du XVe siècle par l'acuité de l'observation et de la France par la mesure du réalisme et par une certaine bonne grâce dans le caractère décoratif.

Raymond KŒCHLIN.

A PROPOS DES FRAGONARD DE GRASSE

A Londres, Princes Gate, en face des ombrages de Hyde Park, une maison modeste semblable aux voisines ; c'est la demeure où s'entassent, en leur somptueux désordre, les admirables collections de M. Pierpont Morgan ; c'est aussi, pour quelques années encore, le lieu qui garde les plus beaux souvenirs de notre Fragonard et sert de temple à son chef-d'œuvre.

Un peu attristées dans les brouillards de Londres, les gracieuses images de l'âme française du XVIII[e] siècle n'ont point retrouvé le cadre charmant qu'elles avaient dans la petite maison de Grasse. Elles sont du moins présentées dans un salon fait pour elles, au milieu de boiseries de leur époque ; elles voisinent avec de menus objets d'art du même temps, et l'on éprouve, à les voir ainsi, l'impression qu'elles ne sont pas trop dépaysées. Comment seront-elles en Amérique, quand elles auront passé la mer? Ne regrettera-t-on point pour elles leur asile actuel? En attendant, l'exil en Angleterre des peintures de Frago a eu pour résultat d'augmenter le nombre de ses admirateurs.

Les cinq tableaux représentent l'*Histoire de l'amour dans le cœur d'une jeune fille*. On sait que la série a été commandée par Mme Du Barry pour son pavillon de Louveciennes. Cet ensemble, si approprié à cette merveille qu'était Louveciennes, n'orna cependant point le blanc pavillon des jardins. Non sans doute qu'il ait déplu à la comtesse ; son goût sûr, qui lui avait fait choisir Frago parmi tant de peintres, la faisait bon juge de la valeur des toiles. Mais, avec sa manie de tout critiquer, de guider minutieusement les artistes qui travaillaient pour elle, de faire retoucher ou recommencer ce qui ne lui convenait pas entièrement, elle dut fatiguer l'artiste, de qui la docilité fut vite à bout. Telle est du moins l'explication que j'ai préférée à des légendes plus ou moins invraisemblables, qui ont eu cours chez les biographes de Fragonard, peu au courant du caractère de Mme Du Barry. En tout cas, si Frago fut prié de reprendre son ouvrage avant l'achèvement du cinquième tableau, il reçut une large indemnité. La favorite lui fit un don de 18000 livres et lui laissa garder les toiles. Comme il ne paraît pas avoir tenté de s'en défaire, il faut penser qu'il ne regretta point ce déboire, qui lui permit de garder celle de ses œuvres à laquelle il tenait le plus.

A quelle époque « les Fragonard de Louveciennes » sont-ils devenus « les Fragonard de Grasse »? Chacun sait que le peintre les laissa chez son cousin Maubert, pendant la Révolution, au temps où il reçut l'hospitalité en cette maison à la porte de Grasse, que son séjour devait rendre fameuse. Mais on a fixé ce séjour du peintre aux derniers mois de la Terreur, et ses biographes ont affirmé, bien à tort, qu'il avait quitté Paris, plein d'inquiétude, et dans le but de se mettre en sûreté. On a même expliqué les emblèmes peints par lui dans l'escalier de la maison Maubert, attributs révolutionnaires, faisceaux, bonnets phrygiens, comme une précaution prise contre les dénonciations terroristes (1). Ce sont là imaginations pures. Les motifs d'un symbolisme plutôt simple, que la facilité du pinceau ont multipliés sans effort, répondent aux idées qui avaient cours dans la famille de Fragonard et qu'il partageait lui-même. J'ai fait connaître, ailleurs, l'alliance qui existait entre les Fragonard et le « fougueux » Maximin Isnard, l'agitateur de la Provence, qui fut président de la Convention (2). L'amitié étroite qui ne cessa d'unir Frago et David est une preuve, entre bien d'autres, que le bon Frago fut toujours un « patriote » irréprochable.

(1) On a cru à tort reconnaître les profils de Robespierre et de Grégoire dans les peintures de l'escalier de Grasse. Le premier, reproduit au tome XXXVIII, p. 257, de la revue *La Révolution française*, a été contesté par M. V. Sardou, au t. XXXIX, p. 278, de la même revue.

(2) *J.-H. Fragonard*, Paris, 1906, p. 79. Honoré Fragonard, frère du père de Frago, avait épousé Honorade Isnard, à Grasse, le 8 novembre 1723 (*Arch. de l'état civil de Grasse*) ; c'est chez le parfumeur Isnard, établi à Paris, que le peintre fit la connaissance de Marie-Anne Gérard, qu'il épousa en 1769.

M. J. Guillaume (1) et M. Maurice Tourneux (2) ont déjà remarqué que le séjour du peintre à Grasse ne peut se placer à l'époque où on l'a supposé (3). Il suffit, d'ailleurs, de se reporter aux certificats de résidence et de civisme qui le concernent (4) pour s'apercevoir qu'il a passé à Paris tout le temps de la Terreur. Alors que plusieurs de ses amis étaient inquiétés, il était, au contraire, publiquement honoré par son entrée au jury des Arts et par sa nomination de président du Conservatoire du Muséum.

Nous avons à faire connaître un document qui fixe avec certitude le moment où Fragonard est venu, après tant d'années, chercher pendant quelque temps du repos dans sa ville natale. Il a dû passer à Grasse l'hiver de 1790-91, car un reçu de sa main, conservé parmi les papiers de M. de Blic dans la maison Maubert (5), montre à quel moment il y a exécuté des décorations :

« J'ai reçu de mon cher cousin Maubert pour ouvrages de peinture, la somme de 3 600 livres, dont quittance jusqu'à ce jour, pour solde de tout compte. A Grasse, le 10 mars 1791.

« Fragonard, peintre du Roy. »

Les peintures que Fragonard fit chez son cousin comprennent les attributs révolutionnaires et des vases de fleurs en dessus de porte. Mais ce sont des œuvres traitées par lui en se jouant, et telles que celles dont un artiste paye volontiers une hospitalité amicale. Il est possible et même probable, que le reçu de 3 600 livres se rapporte aux fameux panneaux du salon, que possède M. Pierpont Morgan. L'artiste avait en effet apporté avec lui de précieux rouleaux qui contenaient les toiles de Louveciennes, et il les mit en place lui-même. Les a-t-il véritablement cédées, alors, à son cousin ? La tradition des familles Maubert et Malvilan assure qu'il ne s'agissait que d'un dépôt, que l'on finit même peu à peu par trouver embarrassant. M. Victorien Sardou, qui a recueilli cette tradition dans sa jeunesse, raconte que tel était bien le sentiment des cousins de Fragonard, et qu'ils n'en sont devenus propriétaires qu'après la mort de l'artiste, sur la renonciation formelle et dédaigneuse d'Alexandre-Evariste Fragonard. Celui-ci aurait refusé de prendre livraison des peintures démodées de son père et les aurait abandonnées sans le moindre regret aux parents de Grasse, qui n'y tenaient, du reste, pas plus que lui.

Qu'il y ait eu vente ou dépôt, Fragonard avait été heureux, en 1791, de trouver pour ses toiles préférées un asile sûr, à l'époque où sa peinture avait déjà cessé de plaire, et il s'était donné le plaisir de les installer. Les dimensions du salon s'accordaient parfaitement aux mesures des toiles; quatre étaient achevées; la cinquième, l'*Abandon*, lavée à la sépia vingt ans plus tôt, s'harmonisait délicatement avec l'ensemble; Frago renonça à y mettre les couleurs, ne voulant pas risquer de gâter son chef-d'œuvre et se sentant incapable de retrouver son pinceau d'autrefois. Il faut, en tout cas, écarter l'hypothèse qu'il ait traité, à Grasse même, ce cinquième sujet; la facture admirable de ce morceau témoigne, sans doute possible, qu'il est contemporain des quatre autres, et l'histoire de la commande de Louveciennes explique l'état dans lequel il fut laissé.

Ce que Frago exécuta sur place, pour compléter le salon du cousin, ce sont des Amours à travers des nuées, ce sont les dessus de porte où il a repris des sujets familiers à son pinceau, le panneau où dégringolent l'Amour vainqueur, l'Amour-folie, l'Amour poursuivant une colombe, l'Amour embrasant l'Univers. A ces redites éternelles, sa verve ne se montre pas trop fatiguée; sa main reste ferme, sa touche amuse encore. C'est la dernière fois qu'il se permet ces jeux capricieux et charmants que son temps a si vivement aimés. C'est dans cette maison paisible, parmi les boiseries blanches de ce salon de province, que viennent se réfugier, à l'heure du grand changement des mœurs françaises, les grâces exquises de l'ancien régime, les plus délicats témoignages de la société qui disparaît.

Pierre de Nolhac.

(1) *Révolution française*, t. XXXIX, p. 462-467.

(2) *Chron. des Arts*, 1902, p. 323 (art. sur le livre, aimable, mais si inexact, de V. Josz, qui n'a pas ajouté beaucoup de faits sûrs à l'excellente monographie du baron Portalis).

(3) Puisque les registres du Conservatoire du Muséum, conservés au Louvre, établissent qu'il ne s'absenta guère du 12 pluviôse an II (31 janvier 1793) au 25 messidor an IV (13 juillet 1796).

(4) Dans Portalis, *Hon. Fragonard*, p. 236; dans Nolhac, *J.-H. Fragonard*, p. 101. Malgré qu'il ait accepté la légende de Fragonard « réellement terrorisé » et la fausse date du séjour à Grasse, le baron Portalis a eu le mérite de découvrir et de publier le premier ces certificats.

(5) Maubert n'était pas un simple ami de la famille; le reçu de Frago établit leur cousinage. J'ai dû copie de cette pièce, et de plusieurs autres, à l'obligeance de mon ami Georges Digard.



Portrait de Goya par lui-même.

(Musée de Castres.)

LES GOYA DU MUSÉE DE CASTRES

(PLANCHE 2.)

LE Musée municipal de Castres a la rare fortune de posséder une grande composition et deux portraits du peintre Goya (1). Acquises par le peintre Marcel Briguiboul, ces trois toiles ont été léguées à la ville par son fils en 1892. D'une authenticité évidente, elles peuvent compter parmi les meilleures de celles qui représentent, en deçà des Pyrénées, un maître souvent inégal. Malheureusement, sur leur provenance, leur sujet, leur date, nous sommes réduits à des renseignements beaucoup moins précis qu'on ne pourrait le désirer.

Le plus ancien des trois tableaux est assurément le portrait que reproduit notre planche (2).

L'habit, de satin vert, uni, à boutons de métal, paraît indiquer la fin du règne de Charles III ou les débuts du règne de Charles IV. C'était alors l'époque de la grande faveur de Goya : en 1785, il était lieutenant-directeur de l'Académie de San Fernando; en 1789, le roi le nommait peintre de la Chambre. Goya était alors aux environs de la quarantaine; c'est aussi l'âge que l'on peut attribuer au personnage du portrait et l'on s'est demandé dès lors à bon droit si nous n'avions pas là une représentation du peintre lui-même.

Comme Rembrandt, avec qui il a d'ailleurs bien des affinités, Goya se prenait volontiers pour modèle. Nous avons conservé une vingtaine de ses propres portraits, de dates assez éloignées, dans lesquels, malgré des différences souvent assez sensibles de détail, se laissent reconnaître le contour arrondi du visage, le front bombé, l'œil noir où la pupille se confond avec l'iris, à la paupière supérieure à peine apparente, le petit nez légèrement concave, les joues grasses soigneusement rasées, les favoris courts, la lèvre inférieure un peu pendante, le menton rond à la houppe bien dessinée, qui caractérisent le portrait de Castres (1) ; telles seront encore les caractéristiques de son portrait exécuté à la fin de sa vie par le peintre Vincente Lopez. Il n'y a pas ici l'ardeur et l'inquiétude des célèbres esquisses brossées trente ans plus tard pour le tableau offert au médecin Arieta. L'aspect de notre personnage est au premier abord plus terne et plus bonhomme ; mais le regard attentif, qui, par-dessus les besicles, vient se fixer sur le spectateur avec une tranquille autorité ne peut être que celui de Goya, et c'est un des regards les plus pénétrants qui aient été peints.

Cette puissance d'expression se rencontre ici avec des qualités qui vont rarement avec elle. Le peintre semble étaler en effet avec quelque coquetterie l'aisance de son métier. On a, devant cette toile, la joie de suivre les allées et venues de la large brosse qui transforme en pâte succulente la cendre et la suie dont paraît chargée sa palette, qui plaque les lumières et construit les ombres avec la maîtrise d'un Vélasquez. Comment un tel peintre a-t-il pu oublier ou mépriser dans certaines de ses œuvres une habileté dont il jouit ici lui-même avec un bonheur si évident ?

Le second portrait est celui d'un homme encore jeune, assis devant une table, vêtu d'un ample habit noir à larges revers. Son cou est engoncé dans un grand col droit aux pointes écartées, entouré d'une épaisse cravate blanche à jabot. Ce costume se retrouve assez exactement dans les portraits datés de J. M. de Goicoechea ou de J. M. de Ferrer. Il nous permet de placer approximativement notre tableau aux environs de 1815. Rien ne permet d'y voir, comme on l'avait d'abord

(1) Ces tableaux ont été signalés et commentés par P. Lafond, *Trois tableaux de Goya au musée de Castres* (*Chronique des arts*, 14 et 26 mars 1896) ; L. Gonse, *Les chefs-d'œuvre des musées de France*, Paris, 1900, in-4° (contient une reproduction du portrait de F. del Mazo) ; F. Laban, *Die Farbenskizze zu einem Repräsentationsgemälde Goyas* (*Jahrb. der K. pr. Kunstsamml.* 1900, p. 177-185 ; reproductions de l'*Assemblée* ainsi que de l'esquisse de ce tableau au Musée de Berlin) ; P. Lafond, *Goya*, Evreux, 1902, in-4° (autre reproduction du portrait de F. del Mazo) ; von Loga, *Francisco de Goya*, Berlin 1903, in-4°. Une photographie de l'*Assemblée* (avant restauration), faite à Madrid par J. Laurent, vers 1870, se trouve au Cabinet des estampes.

(2) Nous pouvons publier ce portrait, jusqu'à maintenant inédit, grâce à l'obligeance de M. Paul Valat, photographe à Castres, qui a mis ses beaux clichés à notre disposition.

(1) De toutes ces toiles, il en est une à tel point semblable à la nôtre qu'elle peut en être considérée comme une simple réplique. C'est le Goya acheté en Espagne par M. Léon Bonnat et donné par lui au Musée de Bayonne. Il est reproduit dans la *Gazette des Beaux-Arts*, 1903, I, p. 200. Il y en a aussi une bonne eau-forte gravée par Dezarrois.

proposé, un portrait de Goya lui-même, ou encore de Munarriz. Une lettre, que le personnage représenté tient de la main droite, porte, placée en évidence, la suscription : *Dn Fraco del Mazo — Calle... — Madrid.* Goya est certainement resté fidèle ici au procédé qu'il emploie parfois (par exemple dans le portrait de la marquise de Caballero) pour nous livrer le nom de son modèle.

Malgré les quelque trente ans qui séparent ce portrait du premier, la palette du peintre s'est à peine modifiée : le jaune du velours du fauteuil, le ton verdâtre du fond sont fortement mélangés de bitume ; les noirs et les gris jouent encore ici un rôle essentiel. Cependant l'aspect général est plus âpre, plus intense ; il a une saveur plus espagnole encore et surtout plus moderne. Le visage audacieux et têtu, avec ses cheveux épais et négligés, descendant très bas sur les tempes, ses sourcils charbonnés, le nez écrasé, la mâchoire inférieure proéminente, est très proche de nous malgré son aspect étranger. Il semble que nous ayons là l'effigie d'un de ces hommes nouveaux dont l'invasion et les révolutions politiques venaient d'éveiller l'énergie.

C'est vers la même époque qu'a dû être peinte la grande toile (3 m. 18×4 m. 29) qui représente une assemblée. La composition en est assez singulière, au premier abord vide et monotone. Au milieu d'une grande salle sévère et nue, vue en profondeur, le jour pénètre en travers par une fenêtre haute et étroite, s'arrête aux dessins géométriques du tapis et éclaire faiblement une partie du mur opposé. Le premier plan et le fond se perdent dans l'ombre. C'est à grand'peine qu'on devine, tout au fond, sur une sorte d'estrade, dans des fauteuils à dossier haut et derrière une longue table recouverte d'un tapis rouge, treize personnages immobiles. Quelques broderies d'or, des boutons de métal, des ordres brillent faiblement sur les uniformes. En avant, à une distance respectueuse de la table, des hommes de conditions diverses sont assis tout contre les murs latéraux. Ceux de gauche, les moins nombreux, sont vêtus avec plus de recherche, assis avec plus d'élégance que les personnages de droite, placés entièrement à contre-jour. Presque tous portent l'habit clair, la culotte courte et les bas blancs. Quelques redingotes, quelques pantalons, des cheveux coupés courts indiquent cependant une date assez avancée (1815-20 ?).

Quelle est cette assemblée ? La toile a été baptisée successivement *Séance des Cortès sous Joseph Bonaparte, les Cortès sous Ferdinand VII, le Congrès, l'Assemblée de la Compagnie générale des Philippines, la Réunion des cinq « gremios mayores »*... M. Gonse y voit une violente satire, peinte « avec une sorte de furie fiévreuse », d'un système politique en déliquescence. Chaque figure serait un portrait « marqué par le fouet sanglant des *Caprices* ». Selon lui, une toile pareille ne peut s'être montrée en Espagne et elle aurait été acquise par Marcel Briguiboul de Goya lui-même à Bordeaux, où le peintre espagnol passa les dernières années de sa vie (1). L'on sait au contraire aujourd'hui que l'*Assemblée* se trouvait encore à Madrid, quarante ans après la mort de Goya, dans la collection de don Angel Maria Terradillos. L'intention satirique est assez discutable ; la vulgarité de certaines figures n'est pas plus accusée ici que dans bien des portraits de la famille royale brossés par Goya, peintre officiel, et agréés de ses modèles. Le désir de donner une collection de portraits est si peu marqué ici que l'auteur a supprimé résolument dans son tableau une seconde fenêtre qui, dans l'esquisse du musée de Berlin, permettait de distinguer les principaux personnages.

Si l'on tient absolument à mettre des noms sur ces figures, il ne semble pas qu'il y ait de raisons particulières pour rejeter la tradition conservée en Espagne. Nous aurions là une assemblée de la puissante *Compagnie aes Philippines*, fondée en 1785, et dans laquelle la famille royale avait d'assez gros intérêts engagés pour assister aux délibérations. M. F. Laban reconnaît le roi Ferdinand VII dans le personnage qui préside la réunion et propose de voir à gauche don Miguel de Lardizabal, ministre des Indes depuis 1814. Ajoutons que le personnage à l'habit de satin gris verdâtre, placé en évidence dans la salle, au point le mieux éclairé, ressemble beaucoup à Munarriz, président de la Compagnie, dont Goya a fait d'autre part un grand et beau portrait.

Mais l'intérêt s'arrête peu aux figures elles-mêmes. Ce qui s'impose, c'est la solennité triste de cette composition presque géométrique, c'est la lumière faisant irruption par la baie, s'écrasant sur

(1) Marcel Briguiboul est né seulement en 1837. Le peintre, insuffisamment représenté au Musée de Castres par deux grandes compositions qui sentent encore l'école, *Mars et Vénus* et *la Vision de Caïn*, a laissé de nombreuses toiles qui mériteraient d'être connues.

le tapis, à la place d'honneur laissée vide comme à dessein, ce sont les groupes se découpant en silhouettes sombres ou se perdant dans le demi-jour, c'est la vie se laissant deviner peu à peu dans cette atmosphère trouble et incertaine.

Ces impressions seraient certainement plus fortes si le tableau n'était exposé actuellement dans des conditions insuffisantes d'éclairage et de recul. La grande salle du musée serait toute désignée, après quelques réparations indispensables, pour abriter ces chefs-d'œuvre. Espérons que le zélé conservateur du musée, M. Chamayou, parviendra, comme il le désire, à les y transporter. On pourra alors placer moins loin des Goya quelques toiles, provenant aussi de la collection Briguiboul et qui ne sont pas sans mérite.

Pour deux d'entre elles notamment le rapprochement serait très instructif. L'une est attribuée, on se demande pourquoi, au consciencieux Philippe de Champagne. Malgré quelque négligence dans le dessin, c'est un fort bon portrait, d'une expression attachante, d'une exécution large et grasse et d'une coloration forte où les terres et le bitume ont été prodigués. On peut le placer dans l'école espagnole et fort près de Goya lui-même.

L'autre est une amusante scène de mœurs espagnoles, peinte vers le milieu du dernier siècle par le peintre Domingo. C'est tout un côté de l'esprit de Goya qui revit encore ici, avec beaucoup d'éclat et de bonne humeur, dans le pittoresque des costumes et des types, dans la fougue du dessin, et le charme savoureux des notes de couleurs vives jetées çà et là sur les gris terreux et les bruns du fond.

Jean Laran.

MUSÉES DE PARIS ET DE PROVINCE

Notes et Informations

MUSÉE DU LOUVRE ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣

✣ ✣ ✣ **Antiquités grecques.** — Les collections de bronzes antiques dont nous avons déjà signalé les récents enrichissements, viennent de s'augmenter d'une figurine archaïque de guerrier trouvée à Cnossos, dans l'île de Crète.

✣ ✣ ✣ **Peintures et dessins du XIXe siècle.** — Une vente récente d'objets ayant appartenu à Sauvageot a permis au Musée du Louvre d'acquérir deux portraits d'un de ses plus notables bienfaiteurs. Ce sont deux crayons, l'un par Henriquel-Dupont, l'autre par Delaroche, qui sont loin d'être dénués de mérite, mais qui seront surtout précieux pour rappeler au Louvre la mémoire de l'homme qu'ils représentent.

D'autre part, dans une vente de dessins et de peintures provenant de l'atelier de Carpeaux, le musée a recueilli plusieurs documents des plus intéressants tant pour nous révéler certains côtés du talent de l'artiste, que pour nous renseigner sur certains aspects brillants de ce monde officiel du second Empire où les succès remportés par Carpeaux l'avaient introduit dès son retour de Rome. Citons en particulier un très beau dessin déjà vu à la Centennale de 1900, qui représente un quadrille impérial à Compiègne, et deux esquisses enlevées avec une verve incroyable, où l'on voit l'Impératrice faisant son entrée dans un bal aux Tuileries au bras de l'empereur de Russie (1868), et d'autre part l'empereur dans un bal costumé donnant le bras à la comtesse de Castiglione en magicienne (1867).

✣ ✣ ✣ **Sculpture moderne.** — Le département de la sculpture moderne, en dehors de plusieurs acquisitions considérables dont nous rendrons compte prochainement, s'est enrichi d'un joli médaillon en terre cuite de jeune homme inconnu par Chinard, daté de *Rome* 1786. C'est un témoignage curieux de la valeur de cet artiste lyonnais mal représenté jusqu'ici dans nos collections et auquel la faveur publique semble s'attacher aujourd'hui de plus en plus.

✣ ✣ ✣ **Objets d'art du moyen âge.** — Le département des objets d'art a acquis il y a peu de temps un bassin en cuivre du milieu du XIIe siècle, décoré d'une inscription en vers léonins et de plusieurs scènes gravées au trait, tirées de la vie de saint Thomas apôtre. Cet objet fait partie d'une série

assez peu nombreuse dont la plupart des spécimens sont conservés dans les musées de l'Allemagne occidentale et que l'on s'accorde à considérer comme d'origine westphalienne. C'est un document des plus précieux pour l'histoire des industries d'art du moyen âge, ainsi que pour celle de l'iconographie religieuse et celle du costume très soigneusement représenté dans les dessins du fond du bassin.

PALAIS DES BEAUX-ARTS DE LA VILLE DE PARIS * * * * * * * * * * * *

✣ ✣ ✣ Le Petit Palais subit actuellement d'importantes transformations. De grands travaux sont entrepris dans les galeries de peinture. On avait souvent reproché au velum qui formait plafond de ne laisser pénétrer dans les salles qu'une lumière insuffisante. Cet inconvénient va disparaître dès que sera mis en place le plafond vitré dont l'architecte avait, dès l'origine, conçu le plan.

Les tentures murales seront remplacées par de la toile enduite de cette peinture à l'huile rouge antique dont l'effet a été jugé très satisfaisant dans la salle de l'école du XIXe siècle au Louvre.

Ces travaux doivent durer jusqu'aux premiers jours de février, ce qui permet d'espérer que, vers la fin du même mois, les salles pourront être rendues au public.

La collection Dutuit doit subir aussi, pendant le même laps de temps, d'importantes modifications. Elle prendra place désormais dans une des salles du pourtour dont les proportions, plus restreintes que celles de la galerie centrale, semblent convenir mieux aux objets d'art qui la composent. La collection Dutuit ne peut que gagner à être condensée dans un cadre plus intime et vue dans une lumière plus directe. Elle aura une annexe au rez-de-chaussée et, par des escaliers spéciaux, le public communiquera avec deux salles de travail, l'une formant bibliothèque, l'autre cabinet des estampes. C'est là que livres et gravures pourront être exposés temporairement à l'abri d'un jour trop cru.

Enregistrons quelques nouveaux dons. Le plus important est un paysage de Claude Monet, *Coucher de soleil d'hiver à Gavacourt*, œuvre capitale du maître, peut-être même son chef-d'œuvre. Le tableau a été exécuté en 1880, année où il figura au Salon. Mais, placé au troisième rang, il n'attira l'attention de personne, si bien qu'il put être acheté à l'artiste cette année-là pour 400 francs. D'ailleurs, Monet avait envoyé au même Salon une *Débâcle* que le jury refusa.

L'historique de ce don s'entoure de circonstances assez particulières. Le conservateur du Petit Palais ayant manifesté devant un amateur américain son désir de voir exposée dans son musée quelqu'une des œuvres maîtresses de l'école impressionniste, il fut convenu que l'on se mettrait en quête du chef-d'œuvre souhaité et que, s'il s'en trouvait un à vendre à Paris à l'heure actuelle, le tableau serait donné au Petit Palais, à la seule condition que le donateur américain garderait l'anonymat. C'est le *Coucher de soleil* qui s'est trouvé remplir les conditions demandées et c'est sur lui que se fixa le choix.

Le tableau, de la meilleure période du maître, a déjà pris une admirable patine. La rivière qui forme le premier plan et qui se confond avec le ciel dans un brouillard gris et roux, est encadrée à droite par une berge, à gauche par un îlot. On devine à peine, dans les rayons d'un pâle soleil d'hiver, la toiture d'un village dont les silhouettes se perdent dans la brume.

« L'ami du Petit Palais » — c'est ainsi que veut être nommé le donateur — a ajouté au Claude Monet un Le Sidaner, le *Pont des Soupirs*.

M. Théodore Duret, l'historien des Impressionnistes, l'ami intime de Courbet, vient d'offrir au Musée un *Portrait de Corbineaud* par Courbet, œuvre robuste qui fera bonne figure auprès des *Demoiselles de la Seine*, de *la Sieste* et du *Prudhon*.

Signalons aussi un *Portrait de femme* d'une gravité et d'une tenue admirables, par Victor Mottez, élève d'Ingres, auteur d'une fresque exposée au Luxembourg et qui compléta l'ensemble de la salle Ingres à la Centennale de 1900.

Enfin, M. de Talleyrand-Périgord, duc de Montmorency, vient d'offrir au musée un portrait de sa mère, la duchesse de Montmorency, que Dubufe, grand'père de Guillaume Dubufe, peignit en 1830, et celui de sa femme, par Gust. Jacquet.

MUSÉE DE NIMES ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣

✣ ✣ ✣ On a signalé ces temps derniers l'entrée au Musée de Nîmes d'un sarcophage chrétien en marbre orné de bas-reliefs qui a été trouvé récemment à Valbonne, près le Pont-Saint-Esprit, et qui vient compléter par une pièce importante une sé-

rie déjà assez riche de cette collection rivale de celle du Musée d'Arles.

MUSÉE DE PICARDIE

Le Musée d'Amiens vient d'acquérir un médaillon en marbre blanc, mesurant 0 m. 24 de diamètre, qui représente le profil d'*Antoine de Lannoy, capitaine du palais de Gênes en* 1508. Dans une très savante et très judicieuse étude parue au *Bulletin Monumental*, M. Georges Durand a groupé ce monument avec ceux qu'il pouvait connaître (et plusieurs sont aussi de véritables révélations), établissant la pénétration des œuvres italiennes dans la France du Nord aux premières années du XVIe siècle.

De fait, c'est un des plus beaux spécimens de cet art qui soient passés en France à cette époque. Grâce à l'inscription qu'il porte, M. Georges Durand en a pu très sûrement rétablir l'histoire. Cet Antoine de Lannoy était le propre neveu de Raoul de Lannoy qui fut gouverneur de Gênes sous Louis XII et y résida en 1507 et 1508; il avait accompagné son oncle au delà des monts; il était pourvu d'un emploi dans la maison de celui-ci, et il est tout naturel qu'il ait fait exécuter son effigie par un de ces ateliers de marbriers auxquels vers le même temps Raoul de Lannoy commandait le célèbre tombeau qu'il fit installer ensuite, en Picardie dans l'église de Folleville, où on le voit encore. Le fin profil du jeune seigneur n'est pas indigne des artistes qui exécutèrent les superbes figures de Folleville. Il n'est pas signé, mais on serait assez tenté d'y reconnaître l'œuvre d'Antonio della Porta ou de Pace Gaggini qui mirent leurs noms sur le tombeau de l'oncle, si l'on ne savait par ailleurs combien étaient nombreux en Italie à ce moment les artistes capables d'un pareil morceau. M. Georges Durand aurait même pu à ce propos signaler plusieurs médaillons représentant des personnages français vus de profil qui se trouvent au Musée archéologique de Milan et dont l'un qui provient, paraît-il, des environs de Crémone, est un très beau portrait de François Ier jeune.

MUSÉE DE MARSEILLE

On n'a pas oublié l'accroissement considérable que reçut récemment le Musée de Marseille, grâce au don de la collection Ricard. Une partie importante de ce don magnifique signalé à nos lecteurs il y a quelques mois, les dessins de marine et les études faites à Toulon pour la construction des galeries royales, vient d'être publiée en fac-similés, jointe aux documents de même nature que possède le Musée du Louvre, par M. Auquier. C'est un superbe recueil de trente-six planches en phototypie (Paris, *D.-A. Longuet, éditeur*) qu'accompagnent un catalogue détaillé de tout ce que l'on connaît de Puget décorateur naval et mariniste, et une étude historique sur les travaux du maître à l'arsenal de Toulon.

Nombre de ces planches nous renseignent sur les aspects de la vie maritime au XVIIe siècle, mais plus nombreuses et plus séduisantes encore pour nous sont celles où s'épanouit l'imagination splendide du maître provençal et où se marque toujours, dans ses inventions personnelles les plus originales, le grand goût décoratif de son époque.

MUSÉE DE SENS

On doit placer prochainement au Musée de Sens une tapisserie ancienne conservée jusqu'ici dans une salle de l'hôtel de ville. D'après l'opinion de M. J.-J. Guiffrey, directeur des Gobelins, dont on sait la haute compétence en ces matières et les beaux travaux sur l'histoire de la tapisserie, cette pièce, représentant une bergerie assez voisine de celles qui sont tirées des aventures de Gombaut et Macé, appartiendrait au milieu ou à la seconde moitié du XVIe siècle. Elle offre l'intérêt très particulier que l'auteur du carton a prétendu s'inspirer de la première églogue de Virgile et que le texte du fameux vers:

Tityre, tu patulæ recubans sub tegmine fagi

est reproduit sur une des banderoles qui accompagnent les personnages. Cette œuvre, précieuse pour montrer l'extension de l'esprit humaniste de la Renaissance, en même temps que pour les qualités propres de son style, est malheureusement en assez mauvais état; plusieurs inscriptions notamment sont tronquées ou se complètent par des morceaux disparates empruntés à d'autres pièces de la tenture. C'était en tout cas un morceau des plus intéressants à recueillir et l'exemple est bon à signaler à plus d'une autre collection provinciale.

MUSÉE DE VALENCIENNES

A la même vente Carpeaux dont nous parlions tout à l'heure à propos du Louvre, le Musée

de la ville natale du sculpteur, qui renferme déjà tant d'œuvres remarquables et de documents intéressants relatifs à ses travaux en divers genres, a pu acquérir tout un lot de dessins et plusieurs peintures dont un portrait de femme et une étude de modèle très curieuse qui paraît être une des premières pensées pour la *Flore*. C'est une esquisse largement brossée donnant la position à demi accroupie et les bras levés que l'on retrouve dans le beau marbre de l'ancienne collection Crosnier, déposé aujourd'hui au Louvre, nous l'avons annoncé il y a quelques mois, par son possesseur actuel, M. Gulbenkian, et qui fait si belle figure au milieu des autres chefs-d'œuvre de la salle Carpeaux.

MUSÉE DE DIJON ✻ ✻ ✻ ✻ ✻ ✻ ✻ ✻ ✻

✣ ✣ ✣ Une nouvelle œuvre de Prud'hon a pris place dans le Musée de la capitale de la Bourgogne. Ce n'est pas une œuvre inconnue, bien qu'aucune reproduction n'en ait encore été donnée, car ce *Portrait de Mlle Marie-Anne-Célestine Pierre de Vellefrey*, que Mme Grangier légua l'an passé à la ville de Dijon, figurait, en 1874, à l'exposition des œuvres de Prud'hon à l'École des Beaux-Arts (nº 39), et Goncourt le décrit à la page 27 de son catalogue.

Mlle de Vellefrey, plus tard Mme d'Arestel, avait huit ans à l'époque où Prud'hon reproduisit ses traits enfantins sur cette toile ovale où nous les admirons. En buste, vue de face, vêtue d'une très simple robe blanche décolletée et serrée à la taille, les cheveux flottants retenus par un ruban qui entoure le haut du front, la fillette reste sérieuse et un peu grave. Il ne faudrait pas ajouter beaucoup, par la pensée, à son expression mélancolique et sentimentale pour que surgisse le souvenir de certaines figures de Greuze, et c'est peut-être pour cela que Goncourt, injuste à mon avis, en parle avec quelque dédain : « ce portrait, dit-il, sans grand accent... »

Peint à l'huile, il appartient à la première manière de Prud'hon, celle où le maître ne recherche pas avec tant de passion ces ombres lumineuses dont il abusera un peu. Il date d'ailleurs de la même époque qu'une autre œuvre du Musée de Dijon : le *Portrait de M. Georges Anthony*, et le *Portrait de Mme Anthony et ses enfants*, du Musée de Lyon, de 1796, apparemment, et, en tout cas, de la période qui s'étend entre la fin de 1794 et la fin de 1796, pendant le séjour de Prud'hon à Rigny où habitaient M. et Mme Anthony qui avaient alors auprès d'eux Mlle Pierre de Vellefrey leur nièce. Mlle Pierre de Vellefrey conserva ce portrait jusqu'à sa mort (1873). Il devint ensuite la propriété de son neveu, M. Grangier demeurant à Vougeot, puis celle de Mme Grangier, qui, généreusement, le légua au Musée bourguignon où il vient rejoindre tant d'œuvres de l'illustre élève du bon Devosges. R. J.

JEAN DE LA HUERTA ET LE TOMBEAU DE LOUIS DE CHALON

A l'abbaye de Mont-Sainte-Marie (Jura)

(Planche 3.)

Parmi les artistes qui ont fait, au xvᵉ siècle, la fortune des fameux ateliers dijonnais de sculpture, se trouve une figure originale entre toutes : celle du sculpteur aragonnais connu sous les noms de Jean de la Huerta, Jean de Drogues ou Darroca. Le regretté Bernard Prost et tout récemment M. Kleinclausz, le dernier historien de Claus Sluter, en ont tracé des portraits, à la vérité, peu flatteurs (1). Ils le représentent comme une sorte d'aventurier batailleur et insolent envers les autorités, madré et habile comme pas un pour introduire dans ses marchés des clauses qui lui permettaient d'en esquiver l'exécution, après toutefois en avoir tiré le plus longtemps possible de bons acomptes. Il arrive en Bourgogne vers 1440 et s'installe à Chalon-sur-Saône. Bientôt la mort de Claus de Werve vient lui fournir une occasion inespérée de mettre en œuvre ses talents divers. Ses premiers travaux à Chalon lui avaient acquis en deux ans une telle renommée que Philippe le Bon

(1) Voir aussi H. Chabeuf, *Jean de la Huerta, Antoine le Moiturier et le tombeau de Jean sans Peur*, Dijon, 1891.

lui confie l'achèvement du tombeau de son père, Jean sans Peur, moyennant un prix considérable. Cette source de revenus assurée, il commence par se mettre au travail avec un beau zèle; puis, ayant réussi à endormir la vigilance des gens du Conseil ducal, pendant treize ans, de 1443 à la fin de 1456, il le traîne en longueur sous des prétextes aussi ingénieux que variés, qui lui permettent de toucher exactement ses mensualités et en même temps d'entreprendre pour des particuliers toute espèce de travaux, même les plus étrangers à son état, jusqu'à monter une société pour l'exploitation des « mines d'or, d'argent, d'azur, de plomb et autres métaux » dans les deux Bourgognes. Pauvre et besoigneux malgré son industrie, dépité peut-être d'avoir à recommencer jusqu'à trois fois ses grandes statues, il abandonne son atelier (1) et se retire à Chalon, puis à Mâcon. Les gens du Conseil lui font des instances répétées, pour le décider à terminer ses gisants, car, écrivent-ils au Duc, ils ne savent pas par deçà « homme qui les sceust mieulx ne si bien faire comme feroit ledit Jehan de la Huerta, s'il y povoit labourer et entendre ». Tous leurs efforts sont inutiles. Dès lors, on perd ses traces et en 1462 sa succession artistique passe aux mains aussi habiles et plus honnêtes d'Antoine le Moiturier.

En dehors de son travail officiel, l'entreprise la plus importante de La Huerta, pendant son séjour à Dijon, fut le marché qu'il passa en 1448 avec Louis de Chalon, prince d'Orange; elle égalait presque celle du tombeau de Jean sans Peur. Il s'agissait, en effet, de la confection d'un mausolée qui devait orner la chapelle funéraire de l'illustre famille comtoise, dans l'abbaye de Mont-Sainte-Marie, située sur les hauts plateaux du Jura. Le marché fut exécuté, cela est certain; les anciens inventaires de l'abbaye nous ont laissé du mausolée des descriptions sommaires, mais qui suffisent à en indiquer la forme. Celui de 1768 le cite en ces termes : « C'est dans la face méridionale de ladite chapelle que se trouvent les mausolées des comtes de Chalon, sur lesquels sont étendues quatre figures principales de grandeur naturelle qui, comme tout ce qui compose ledit mausolée, paraît être en pierres blanches du pays, et dans tous les côtés qui ne sont pas appuyés contre ledit mur on y voit tout alentour des petites figures d'environ un pied de hauteur, et au-dessus dudit mausolée, on a placé un tableau contenant la description des noms de la plus grande partie des comtes de ladite famille, morts depuis 1267 (1).

C'était donc la forme ordinaire des tombeaux *élevés* : un massif de maçonnerie garni d'arcatures et de statuettes de pleurants, au nombre de seize, surmonté d'une table moulurée sur laquelle reposaient les gisants, quatre ou six, suivant les inventaires. C'était également l'ordonnance des tombeaux de la Chartreuse de Dijon, sauf une plus grande largeur, exigée par le nombre des gisants. Les contemporains ont été frappés de sa magnificence. Il est fait, écrivait Gilbert Cousin, secrétaire d'Erasme, d'une pierre ressemblant à du marbre et orné de très grandes statues. Je ne sache pas avoir rien vu de plus beau, de plus élégant ou de plus grandiose (2). Etait-il tout entier de la main de La Huerta ? Il serait peut-être téméraire de l'affirmer absolument : car on ne doit pas oublier que notre artiste était plus prompt à signer un marché qu'à l'exécuter, et nous apprenons précisément, par un article de l'Inventaire de la maison de Chalon, qu'il dut subir un procès relatif à ce tombeau devant l'officialité de Besançon. Nous ignorons la cause exacte du différend; tout porte à croire que, ainsi qu'il fit du tombeau de Jean sans Peur, il dut aussi abandonner le monument de Mont-Sainte-Marie, après l'avoir plus ou moins avancé (3).

(1) Ce n'est pas vers le mois de décembre 1455 que La Huerta quitta Dijon (*Claus Sluter*, par M. Kleinclausz, p. 93). Pendant toute l'année 1456, il toucha très régulièrement chaque mois ses gages. Le dernier mandement le concernant est du 3 janvier 1457 (n. st.). Le 23 janvier, on paie 8 gros « pour achat de six haiz prinses et achatées pour reffaire deux tresteaulx pour (*sic*) lesquelz haix et tresteaulx sont esté mis les ymaiges, tabernacles et autres ouvraiges faiz par maistre Jehan de Drogues pour la sepulture de feu monsieur le duc Jehan.... lesquelz ouvraiges ont esté prins en l'ostel dudit maistre Jehan et portez en garde en une chambre en l'ostel des Chartreux audit Dijon » (*Arch. dép. de la Côte-d'Or*, B 1734, f° 130).

(1) *L'abbaye de Mont-Sainte-Marie et ses monuments*, par le chan. Suchet et J. Gauthier, 1884, p. 28.

(2) *Description de la Franche-Comté*, par Gilbert Cousin, trad. par A. Chereau, 1863, p. 41.

(3) *Arch. dép. du Doubs*, E. Inventaire, t. III, p. 50. Louis de Chalon employa les artistes dijonnais à d'autres travaux : d'abord à son château de Nozeroy, dont il fit un véritable palais; puis à l'église de ce lieu et à celle de Mièges, où subsistent encore des statues d'apôtres et surtout l'admirable groupe de *l'Annonciation* que j'ai signalé il y a quelques années. La statue en bois de ce prince se trouve à la chapelle castrale d'Arguel (Doubs). Enfin, des parties d'un saint-sépulcre et plusieurs statues fort remarquables, pro-

La Révolution a fait disparaître le magnifique mausolée des Chalon avec l'église abbatiale qui l'abritait. Il n'en survit actuellement qu'un seul débris, recueilli précieusement sur place par M. Jules Gauthier, ancien archiviste du Doubs et de la Côte-d'Or. Le Musée du Louvre vient d'avoir la bonne fortune de l'acquérir de la famille du grand érudit franc-comtois et de lui donner, dans ses collections du moyen âge, une place digne de son mérite (1).

C'est une statuette de pierre blanche, l'un des seize pleurants du tombeau. Elle représente une abbesse cistercienne en grand costume de chœur: voile, guimpe et ample chape par-dessus le scapulaire et la robe monastiques. L'abbesse penche la tête vers son livre ouvert, qu'elle porte de la main gauche, tandis que la droite tient une crosse parée. Les statuettes de pleurants sont nombreuses dans les collections; bien peu présentent au même degré que celle-ci les qualités maîtresses des grands ateliers dijonnais. Quel accent personnel et vivant dans ce visage qui émerge de ses voiles épais et dont la jeunesse fait un si charmant contraste avec un air de gravité précoce; quelle richesse dans cet amas de plis si étoffés et néanmoins si naturels! Comme point de comparaison, nous lui avons joint sur la planche la vue d'ensemble de l'une des faces du tombeau de l'abbé Amé de Chalon, conservé dans l'église de Baume-les-Messieurs. Ce bel ouvrage, que l'on attribue communément à Claus de Werve, comprend encore deux grandes statues et un double rang de pleureurs tout à fait analogues, quand ils n'en sont pas la simple répétition, à ceux des tombeaux des ducs à Dijon.

La destination que nous attribuons à notre statuette pourrait prêter à contestation, vu ses dimensions un peu exceptionnelles et le sujet représenté; ce serait à tort, croyons-nous. Les dimensions s'expliquent par l'ampleur d'un cénotaphe qui supportait quatre gisants. Quant aux *deuils* ou pleurants, on sait qu'une grande variété régnait dans leur choix. C'étaient tantôt des cortèges funéraires qui se déroulaient sous les galeries d'albâtre, comme aux tombeaux des ducs à Dijon, tantôt des moines, seuls ou mêlés à des laïques, ainsi que le montrent les figures de notre planche. D'autres fois, on y voit des moines et des religieuses alternés; sur celui d'Henri de Longwy (1396), ce sont des cordeliers et des cordelières, parce qu'il avait choisi sa sépulture aux Cordeliers de Dole; il en est de même du riche tombeau, récemment détruit, de Jeanne de Montbéliard, première femme de Louis de Chalon, aux Cordeliers de Lons-le-Saunier (1445). Le tombeau d'Alix de Villars, à Baume (v. 1420), montre au contraire une très curieuse galerie de laïques, hommes et femmes, armés d'énormes patenôtres et vêtus à la mode bourgeoise du temps. L'abbaye de Mont-Sainte-Marie appartenait à l'ordre de Citeaux; c'étaient des moines et des religieuses de cet ordre, comme notre abbesse, qui devaient figurer en pleureurs sur le Mausolée des Chalon.

Il est fort heureux que le Musée du Louvre soit maintenant en possession du dernier témoin d'un monument qui par son importance et son mérite artistique devait suivre de près les tombeaux des ducs de Bourgogne. L'unique statuette qui a survécu à sa ruine est d'autant plus précieuse, qu'en dehors de sa valeur propre, elle est la seule à qui l'on puisse, d'une façon presque certaine, rattacher le nom de Jean de la Huerta; on sait, en effet, que celles qu'il exécuta pour le tombeau de Jean sans Peur sont aujourd'hui confondues avec les pleureurs du tombeau de Philippe le Hardi. Elle fait très bonne figure dans le voisinage des deux pleureurs de provenance inconnue, mais de style certainement bourguignon, que possédait déjà le musée, à côté du magnifique monument de Philippe Pot où s'est agrandi à l'échelle monumentale le type des figurines bourguignonnes, à côté aussi de ce pleurant tardif, débris du tombeau de Jacques de Malain, à Saint-Martin-de-Lux, que l'on croyait entièrement disparu et dont la conservation du Louvre a eu également la bonne fortune de reconnaître et d'acquérir récemment un très intéressant fragment.

P. Brune.

venant de la chapelle détruite de Froidefontaine près Nozeroy, sont entrées dernièrement au musée archéologique de la ville de Dole, grâce au zèle généreux de son conservateur, mon excellent ami M. Feuvrier. Il est difficile de ne pas voir dans l'existence simultanée de ces divers chantiers, les traces de l'atelier de La Huerta.

(1) Voir *Musées et Monuments de France*, 1906, p. 57.



Statuette de pleurante.
Provenant du tombeau de Louis de Chalon.
(*Musée du Louvre.*)



Tombeau de l'abbé Amé de Chalon
Eglise de Baume-les-Messieurs (Jura).

L'HOTEL D'ECOVILLE A CAEN

(Planche 4.)

On peut enfin contempler, sinon dans toute leur splendeur, au moins dans toute leur étendue, les trois façades de la cour intérieure de ce monument que Palustre considérait avec raison comme l'une des merveilles de la Renaissance dans la ville de Caen, voire même dans la France entière. Les échafaudages qui, depuis bientôt douze ans, encombraient cette cour, ont enfin disparu. Il a fallu beaucoup de temps pour mener à bien de pareils travaux, beaucoup de temps, parce que l'on n'avait que peu d'argent à y consacrer. La ville de Caen possède une grande partie de l'immeuble : elle avait entrepris, conformément à un vœu émis jadis par les Sociétés des Beaux-Arts et des Antiquaires, les travaux de restauration ; mais elle ne pouvait mettre à la disposition de l'architecte éminent des monuments historiques, M. de la Roque, qu'une somme de 35 000 francs par an : il fallut procéder avec lenteur. Aujourd'hui encore, si le Caennais et le touriste peuvent admirer les jolis détails de cette œuvre architecturale, quelques points restent encore à terminer. On travaille à la réfection de cette haute toiture qui caractérise tous les hôtels de la Renaissance. Dans la cour même on devra reprendre les soubassements, remplacer la pierre de Caen tirée des carrières d'Allemagne par une pierre plus résistante ; il faudra donner à ces soubassements l'aspect strié que présentent encore les appuis de l'escalier de la cour intérieure. Enfin on installera dans les locaux du premier étage la Chambre de Commerce et on remettra en état la grande salle du rez-de-chaussée.

Voici ce qui va se faire dès maintenant. Voyons ce que l'on pourra entreprendre plus tard. Aujourd'hui cette cour intérieure attire seule notre attention : on ne saurait pourtant oublier la façade extérieure. La statue équestre en ronde bosse qui la décorait avait fait donner à la demeure des Le Valois le nom d'*Hôtel du Grand Cheval.* Il faudrait maintenant pouvoir restaurer cette façade aujourd'hui morcelée entre plusieurs magasins et logements. Du square qui entoure l'église Saint-Pierre, on en aperçoit encore la toiture, les lucarnes, les colonnes. Quel magnifique et pittoresque ensemble devait former cette opposition de monuments sur cette place étroite ! L'église plongeant son abside dans la rivière : sur cette rivière le pont Saint-Pierre portant l'hôtel de ville, le Châtelet rebâti après la prise de la ville en 1346, construction militaire du XIV[e] siècle avec ses quatre tours d'angle et son horloge, enfin sur la rue, la haute et décorative façade de l'hôtel de la Renaissance : voici le coup d'œil qu'avait un bourgeois de Caen vers 1750, avant la destruction de l'ancien hôtel de ville. On ne saurait nous restituer le Châtelet, ni la petite Orne ; mais nous pouvons espérer que l'on nous rendra un jour la façade de Nicolas Le Valois. Déjà la ville de Caen a acheté les immeubles qui se trouvent à droite de la voûte par où l'on pénètre dans la cour intérieure ; elle achètera, quand elle le pourra, ceux de gauche, et elle nous dotera d'un authentique monument de la Renaissance restitué en toutes ses parties. L'artiste délicat, l'administrateur dévoué qu'est M. Le Vard, le secrétaire de la Société des Beaux-Arts, à qui je dois les détails qui précèdent, s'emploie activement à obtenir de la police municipale qu'elle fasse respecter par les locataires de ces immeubles, cette cour intérieure : entreprise difficile ; artistes et touristes sont quelquefois choqués et peinés de voir les fumées des lessiveuses noircir et encrasser les délicats et fins détails des caissons armoriés, des trophées, des représentations mythologiques.

Puisque l'on peut aujourd'hui étudier et admirer le monument, et qu'il va de nouveau attirer l'attention publique, essayons de rappeler en quelques mots ce que l'on sait de l'hôtel d'Ecoville, de son auteur, de sa construction, de son architecte. Essayons même d'y ajouter et de préciser quelques traits, quelques détails.

Présentons d'abord la figure du principal personnage, l'auteur, j'entends ici non l'architecte, le maçon, mais celui qui eut l'idée d'une telle entreprise et les moyens pécuniaires de la réaliser. Figure étrange, énigmatique que celle de Nicolas Le Valois. Pendant que l'on fouillait le sol pour

asseoir les fondements de l'hôtel, on trouva, raconte De Bras, le plus ancien des annalistes caennais, un véritable filon de mercure. D'où provenait-il? De l'officine d'un apothicaire ou du laboratoire de Nicolas Le Valois? M. Chevreul a extrait, il y a quarante ans, un certain nombre de renseignements de manuscrits de trois alchimistes normands : Grosparmy sire de Flers, un prêtre nommé Vicot, Nicolas Le Valois. On y voit que celui-ci avait composé un ouvrage traitant de la philosophie hermétique et tout plein de figures hiéroglyphiques intitulé « Hebdomas hebdomadum cabalistarum... »; qu'il aurait réussi « le grand œuvre » et nous apprenons que les hiéroglyphes de sa maison « font foy de sa science ».

Nicolas le Valois a-t-il fabriqué de l'or? L'auteur de ces manuscrits le voudrait faire croire : il nous fait remarquer que le sire d'Escoville avait acquis quatre terres, qu'il les a bâties magnifiquement et que chaque bâtiment ne se ferait pas pour 50 000 écus. Cette fortune fut considérable. De Bras en témoigne, il l'appelle « le plus opulent de la ville lors ». Et il fallait être très riche pour l'être plus qu'un Duval de Mondrainville, que les Cauvigny, les Rouxel et autres grands commerçants caennais. Mais la famille était ancienne. Son père Jean Le Valois était garde du scel de la vicomté de Caen et trésorier de Saint-Pierre. Sa noblesse récente n'avait donc fait que confirmer une situation acquise. De nombreux actes passés devant les tabellions de Caen laissent l'impression que Nicolas Le Valois, s'il avait une fortune territoriale très étendue qui pût lui donner de gros revenus en un temps où la terre rapporta beaucoup, a en même temps servi de bailleur de fonds à nombre de ses concitoyens; il acquiert ou cède fréquemment quelque contrat de rente garanti et assis sur tel revenu ou tel domaine. Sa veuve continua d'ailleurs ces opérations alors fréquentes, on la voit prêter en 1548 une somme de 1213 livres 10 sols à Duval de Mondrainville, autre célèbre commerçant caennais; la rente était de six-vingt et une livre 7 sols : c'était de l'argent placé à 10 p. 100, au denier dix, comme on disait alors. D'autres actes prouvent que son mari déjà plaçait son argent à ce taux. Voilà une explication qui satisfera plus d'esprits que celle de l'alchimie. L'histoire économique vient ici au service de l'histoire de l'art (1).

(1) Tous ces faits sont inédits et extraits des Registres du tabellionnage de Caen.

Ajoutons que Nicolas Le Valois a été marié deux fois. De Bras signale en 1533 la mort de damoiselle Catherine Hennequin parisienne, femme de Nicolas Le Valois, âgée de vingt-cinq ans, qui mourut de la peste. Nous avons vu les opérations financières de sa veuve, damoiselle Marie Duval, dont les armoiries figurent sur une des façades de l'hôtel. Quel appoint avaient-elles apporté à sa fortune?

Le Valois qui était né vers 1495, s'il faut en croire De Bras, vers 1475, s'il fallait en croire le *Journal d'alchimiste*, mourut en 1542 : sa mort causa à Caen une grande émotion, dont l'annaliste caennais se fait l'écho : « Le Vendredy jour et feste des Roys, mil cinq cent quarante et un, Nicolas Le Valois, sieur d'Escoville, Fontaines, Mesnil Guillaume et Manneville, le plus opulent de la ville lors, ainsi qu'il se devait asseoir à table, à la salle du Pavillon de ce beau et superbe logis, près le carrefour Saint-Pierre qu'il avait fait bastir l'an précédent, en mangeant un huître à l'escalle, luy aagé de viron quarante-sept ans, tomba mort subitement d'une apoplexie qui le suffoqua. »

Le texte, outre le charme de sa naïveté, a le mérite de nous donner la date précise de la fin des travaux. Il est évident en effet qu'il ne faut pas prendre à la lettre la phrase : « l'hôtel qu'il avait fait bâtir l'an précédent. » De Bras entend par là que l'an 1540-1541 a vu l'achèvement des travaux. Une telle construction a demandé plusieurs années, et, si le seigneur de tant de châteaux et le possesseur de tant de rentes a dû disposer de sommes considérables, il n'a pu élever tout le monument en l'an 1538, comme l'ont dit, d'après l'abbé de La Rue, nombre d'historiens et d'archéologues. Un autre passage de De Bras montre qu'en 1537, on travaillait à la façade sur la place Saint-Pierre; une inscription placée sur la façade qui fait le fonds de la cour porte le millésime de 1535. Ajoutons qu'en 1538 le sire d'Escoville abandonna une rente de plus de 200 livres tournois pour disposer d'une somme de 2 000 livres : elle lui était sans doute nécessaire pour payer une partie des travaux.

Trois pavillons forment l'hôtel d'Ecoville. Celui qui donne sur la place Saint-Pierre est aujourd'hui mutilé ; privé du Cavalier en ronde bosse, souvenir de l'*Apocalypse*, il n'attire plus guère l'attention. C'est dans la cour intérieure qu'il faut admirer l'hôtel ; laissons de côté un pavillon qui se présente à gauche et qui est d'une construction beaucoup plus moderne, tournons-nous vers celui

de droite. Deux étages ici ont été réunis en un seul : de larges et hautes fenêtres éclairent la salle du logis : au-dessus du soubassement, deux grandes niches encadrées de colonnes abritent les statues de David tenant la tête de Goliath, de Judith tenant celle d'Holopherne. Au second étage des bas-reliefs reproduisent quelques illustrations d'un livre d'esthétique alors fort en honneur, le *Songe de Poliphile :* l'enlèvement d'Europe et Persée délivrant Andromède. Enfin des génies d'une part, des nymphes de l'autre tiennent les armes respectives de Nicolas Le Valois et de Marie du Val, sa seconde femme. Ces écussons sont timbrés de heaumes ornés de trophées; un homme dont la tête sort d'un oculus au-dessus de la frise soutient les bandelettes. C'est un effet original, saisissant, inattendu, que cette tête émergeant de la pierre; on le retrouve au château de Fontaine Henry. Deux hautes lucarnes surmontées de pinacles se détachent sur la toiture.

Si nous nous tournons vers la façade méridionale, un ravissant escalier mène à deux larges baies qui se répètent au second étage : le tout est surmonté d'une lanterne que l'on a comparée, non sans quelque ambition, à celle de Chambord. Une sorte de petit temple que l'on retrouve à l'hôtel de la Monnaie et qui abrite une statue de Priape, le répète en diminutif. Ici encore, les fenêtres sont remarquables par leur décoration; des forgerons accostant l'une des fenêtres frappent à coups redoublés : ils font penser à la devise qui se retrouve dans un élégant bandeau encadrant sans doute les médaillons de Nicolas Le Valois et de sa femme : *Labor improbus omnia vincit.* Enfin la lucarne qui décore la haute toiture est la plus remarquable de celles qui ornent les édifices caennais.

Si nous nous retournons vers la troisième façade, nous ne retrouvons ici rien d'harmonieux et de grandiose, mais de jolis détails : quelques cartouches, quelques représentations mythologiques; ce n'était, à vrai dire, que le revers de la façade extérieure.

Quels sont les auteurs de ce chef-d'œuvre d'architecture ? J'ai démontré ailleurs (1) qu'un texte contemporain, dans les *Éloges* du célèbre médecin et humaniste Jacques de Cahaignes, désignait suffisamment Blaise Le Prestre, l'un des grands maçons de cette époque, auteur du portail de Saint-Gilles, et du manoir des Gendarmes, qu'aida peut-être son fils Abel.

Quant à la sculpture, il est plus difficile de se prononcer. Le chanoine Porée a ingénieusement rapproché les deux statues des œuvres d'Antoine Pollajuolo et de Verrocchio; il a fait remarquer l'analogie que présentent les deux socles avec les sarcophages surmontés par des griffes de lion amorties en feuillage que l'on trouve au tombeau des enfants de Charles VIII à Tours, œuvre de Jérôme de Fiesole et de Guillaume Regnault.

Observons que cette dernière œuvre est de trente ans antérieure au moins à l'hôtel d'Ecoville. Il n'est pas impossible qu'il y ait là quelque influence de l'école de la vallée de la Loire. Il est probable que l'œuvre est française. M. Decauville rappelle une tradition qui l'attribue à Pierre Goujon, originaire de Fontenay, et M. Travers note avec juste raison les formes allongées, un peu grêles des deux statues, la tête trop petite pour le corps, manquement au canon qui caractérise l'école française; peut-être sortirent-elles d'un atelier franco-italien, comme il y en eut tant à cette époque ?

Jadis on s'est montré choqué de la singulière bizarrerie qui semble avoir présidé à la décoration de l'hôtel d'Ecoville : Priape dans le petit temple, la lutte de Marsyas et d'Apollon, l'enlèvement d'Europe représentent ici l'antiquité; Judith et Holopherne, la Bible. Au grand portail, le Cavalier de l'Apocalypse évoquait le christianisme et rappelait aussi les études particulières de Nicolas Le Valois. Si l'Apocalypse a été beaucoup lue au XVIe siècle, si la renaissance de l'étude des textes sacrés lui donnait une nouvelle vogue, si on la trouvait jusque dans les campagnes, comme en témoigne le sire de Gouberville, nul ne l'a plus étudiée que les fervents de l'alchimie et que les adeptes de la philosophie hermétique. Songeons surtout à l'influence du *Songe de Poliphile* imprimé à Venise en 1499, traité d'allégorie et d'esthétique. Rappelons-nous que ce mélange d'idées chrétiennes et de réminiscences païennes, de sacré et de profane, c'est toute la Renaissance.

Par la finesse et le goût parfait de la décoration, autant que par l'harmonie des grandes lignes, l'hôtel d'Ecoville, quoique inachevé et resté incomplet, est bien près de nous apparaître comme un pur chef-d'œuvre.

Henri PRENTOUT.

(1) Henri Prentout, *Les Le Prestre, maçons caennois et les Monuments de la Renaissance.* Caen, 1906, in-8.

MONUMENTS DE FRANCE

Documents et Nouvelles

✣ ✣ ✣ Nous avons déjà plusieurs fois, dans ce recueil, parlé des travaux d'inventaire et de classement des objets d'art en province, qui sont la conséquence de la loi de séparation. Nous avons signalé le travail d'ensemble effectué par M. Henry Jadart pour le département des Ardennes. A son tour, M. Louis Régnier, dont la compétence est indiscutable, nous offre une *Liste des objets d'art conservés dans les églises paroissiales du département de l'Eure* (Évreux. Hérissey, 1906, in-8 de VI-71 p.), liste extrêmement détaillée et classée par cantons. D'autre part, notre collaborateur M. Henri Stein prépare un travail analogue pour le département de Seine-et-Marne. Dans ce dernier département en outre, le Conseil général sollicité a voté une somme de 2 000 francs pour la publication d'un album des plus curieux objets mobiliers que possèdent les églises : à défaut d'œuvres capitales, on espère présenter quelques unités assez intéressantes et peu connues. En tout cas, voilà un bon exemple à imiter et à recommander.

✣ ✣ ✣ **Pour Azay-le-Rideau.** — La commission instituée par le sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts pour aviser aux moyens d'utiliser d'une façon digne de lui le château d'Azay-le-Rideau, s'est réunie pour la première fois le mois dernier. Elle a émis le vœu qu'un plan d'ensemble soit dressé pour la remise en état des salles du château, plan dont le détail s'exécutera progressivement au fur et à mesure des crédits disponibles. Elle a discuté sur la façon de constituer un noyau de collections intéressant l'art français depuis la fin du moyen âge jusque vers l'époque de Louis XIII, et particulièrement l'art de la région de la Loire. Enfin elle a enregistré avec reconnaissance, dès cette première réunion, le don gracieux annoncé par M[me] Louis Stern, membre de la commission, d'une somme de cinq mille francs, destinée à l'enrichissement du futur Musée d'Azay.

✣ ✣ ✣ **Fouilles au Puy-de-Dôme.** — Une note parue dans le dernier numéro de la *Revue des études anciennes* signale la reprise des fouilles du Puy-de-Dôme conduites par M. Aug. Audollent et interrompues depuis 1902. Pendant la campagne de l'été dernier on a déblayé le soubassement d'un petit temple placé dans le voisinage du grand sanctuaire précédemment dégagé, comme l'étaient auprès des grands temples grecs nombre d'édicules, de sanctuaires secondaires ou d'autels.

Parmi les objets rencontrés dans ces fouilles, outre quelques monnaies et fragments céramiques, on signale tout particulièrement une statuette en bronze à peu près intacte, représentant un Mercure. Aucune pièce n'avait été encore rencontrée au Puy-de-Dôme qui égalât l'importance de cette figurine, dont le type appartient entièrement à l'art gréco-romain.

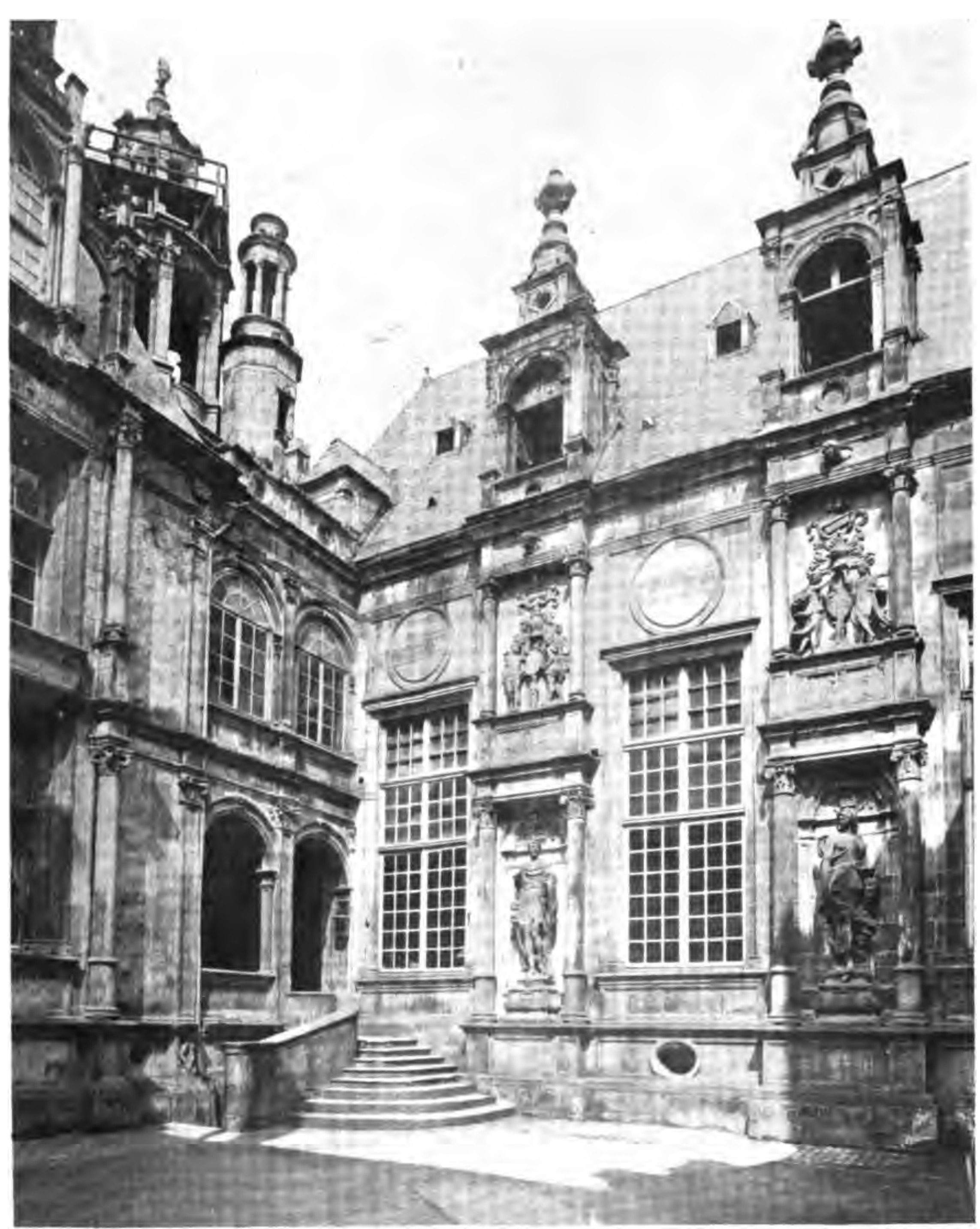
✣ ✣ ✣ **L'Ange-méridien de la cathédrale de Chartres.** — L'accident que nous avons relaté dans notre dernier numéro a permis d'étudier de près cette figure du XII[e] siècle remaniée au XVI[e], qui provient très probablement du portail occidental de la cathédrale.

D'après une opinion émise par M. Albert Mayeux et adoptée par la Société archéologique d'Eure-et-Loir, la statue, qui semble représenter le prophète Elie, devrait se rattacher comme style et comme iconographie au groupe de celles de la porte de la Vierge, et il y aurait lieu de la replacer sur l'un des piédroits de cette porte, non à la place arbitraire qui lui fut donnée au XVI[e] siècle au pied du clocher. Cette restitution, un peu hardie peut-être, ne paraît pas tenter l'architecte du monument, M. Selmersheim, qui se dispose simplement, nous dit-on, à remettre la figure à l'endroit d'où la tempête l'a en partie arrachée.

✣ ✣ ✣ **Chapelle du château de Preuilly-sur-Claise.** — On nous signale la démolition entreprise par le propriétaire des restes de la chapelle du château de Preuilly-sur-Claise. Bien moins importante que l'église abbatiale de Preuilly, cette chapelle avait au moins sur celle-ci l'avantage de n'avoir pas subi de restaurations aussi radicales. Elle eût mérité de trouver grâce devant la pioche du démolisseur. Mais, étant propriété privée, elle n'avait pu être classée comme monument historique.

962-06. — CORBEIL. Imp. ÉD. CRÉTÉ.

Le Gérant : H. LAURENS.



Cliché Neurdein.

Hôtel d'Ecoville à Caen.

Vue de la cour intérieure.

devaient ressembler à la Notre-Dame-la-Blanche, autre don de la reine, qui est aujourd'hui à Saint-Germain-des-Prés...

Quand elle mourut, quarante-trois ans après son mari, son corps fut inhumé à Saint-Denis, son cœur dans l'église des Cordeliers où Jean de Saint-Omer, peintre à Paris, décora de « trois petites images de fine peinture » le devant de sa sépulture, et ses entrailles à Maubuisson. C'est pour cette sépulture où ses entrailles allaient rejoindre celles de son mari, — comme leurs corps et leurs cœurs avaient été réunis à Saint-Denis et aux Cordeliers, — qu'elle avait commandé à Hennequin de Liège, ymagier à Paris, « une tombe de marbre noir de Dinant, d'environ cinq pieds de lonc et de quatre pieds de lé », moulurée sur les quatre faces et « *dessus ycelle a 2 images d'albastre blanc, l'un pour un roy, l'autre pour une reyne, chacun image de un doit d'eslevence par dessus ledit marbre, qui tiennent en leurs mains chacun une ronde chose et dessous leur teste chacun un tanné orillier et dessus 2 tabernacles d'albastre blanc à 3 pignons bien ouvrez... et dessous les pieds de l'ymage pour un roy a un petit lion et de la reyne un chiennet et sont lesdits ymages offroisiez d'or où il appartient...* »

Ce sont ces « images » que, sur l'initiative de son président, M. Georges Berger, la Société des Amis du Louvre vient d'offrir au musée. C'est pour nos collections un enrichissement d'autant plus précieux qu'il était plus inespéré... La destinée de ces deux statues, qui après tant d'aventures reviennent au bercail national, vaut d'être rappelée ici.

Violemment déménagées, en 1793, de l'abbaye de Maubuisson, transportées à Pontoise, elles trouvèrent, tandis que tant d'autres monuments étaient brisés, vendus ou envoyés à la Monnaie, un abri provisoire dont la trace n'a pas été retrouvée. Sous la Restauration, Mme de Soyecourt, supérieure des Carmélites, alors établies rue de Vaugirard dans l'ancien couvent des Carmes déchaussés, les racheta pour la chapelle des religieuses : elles y restèrent jusqu'en 1850. Quand Mgr Affre reprit aux Carmélites ces locaux, qui devinrent ceux de l'Université catholique, les statues — qui comme le Charles V et la Jeanne de Bourbon des Célestins avaient été baptisées Saint-Louis et Blanche-de-Castille, — furent transportées dans la nouvelle chapelle de l'avenue de Saxe. On les croyait déménagées, une fois de plus, en Belgique avec leurs propriétaires. M. Gerges Berger les a retrouvées à Paris ; la Société des Amis du Louvre, dont il est le président, les donne au Musée... qu'ils soient tous remerciés comme il convient !

Voilà donc deux œuvres authentiques d'Hennequin de Liège définitivement classées dans les salles du Louvre, tout près de l'emplacement de cette fameuse *vis* qui fut un des grands chantiers de la sculpture française au XIVe siècle. Jean de Saint-Romain, Raymond du Temple, Jacques de Chartres, Jean de Launay, Guy de Dammartin y avaient travaillé ; l'ymagier Jean de Liège, bourgeois de Paris, y avait pour sa part sculpté les effigies du roi et de la reine ; il avait en outre reçu, par mandement du roi, au mois de décembre 1368, mille francs d'or « à cause d'une tombe d'albastre et de marbre » destinée au cœur du roi qui devait être porté à la cathédrale de Rouen ; c'est encore à Jean de Liège que Charles V avait commandé le tombeau de son fou Thévenin de Saint-Léger (1374) pour Saint-Maurice de Senlis, et peut-être celui de son autre fou à Saint-Germain-l'Auxerrois... Nous pouvons nous faire désormais, d'après les deux gisants du Louvre, une idée du style élégant, raffiné, un peu froid de Jean de Liège, élève et successeur de Jean Pépin de Huy ; et nous pouvons du même coup affirmer qu'il ne fut pour rien dans l'exécution du Charles V et de la Jeanne de Bourbon des Célestins, également rentrés au Louvre. Par l'ampleur, la verve et, si l'on peut dire, la bonhomie savoureuse de la facture, les deux effigies des Célestins relèvent plutôt d'un atelier purement parisien. Le jour où nous retrouverons, si ce jour doit jamais se lever, une œuvre authentique de Raymond du Temple ou de Jean de Saint-Romain, peut-être y reconnaîtrons-nous la manière de ces deux admirables portraits... En attendant, réjouissons-nous de l'aubaine qui nous arrive ; offrons à nos Amis du Louvre les plus sincères remerciements du musée qui déjà leur doit tant. Du haut de l'atelier céleste où les bons ymagiers ont dû trouver asile, Jean de Liège, qui s'était établi non loin du Louvre, « près la croix du Trahoir », c'est-à-dire près de la porte Saint-Honoré et de ce qui est aujourd'hui la rue de l'Arbre-Sec, et qui, sans doute, y tailla ces deux statues, se réjouit de les voir reprendre place si près de leur berceau et mêle certainement ses remerciements aux nôtres.

André Michel.

LA RECONSTRUCTION DU MUSÉE DU LUXEMBOURG

I

Les peuples heureux n'ont pas d'histoire. S'il en est de même des musées, le Luxembourg n'appartient pas à cette catégorie privilégiée. Son histoire est assez longue et témoigne des tribulations qu'il a subies. Le premier chapitre commence en 1750. Le dernier, espérons-le, va se clore aujourd'hui. Son état normal a été de tout temps l'instabilité. Son caractère a été jusqu'à trois fois modifié et, de par la dernière constitution qui le régit, il n'est jamais assuré d'aucune fixité, puisque son fonds sert à alimenter régulièrement le Louvre. Mais les collections ont, de plus, subi les contrecoups des vicissitudes du palais qui leur donnait l'hospitalité. Mêlées à sa fortune politique, elles en ont éprouvé les avantages et souffert les inconvénients, et l'on sait que le musée, qui avait été reconstitué en 1802 comme galerie du Sénat conservateur, relevant directement de cette haute assemblée, fut aimablement congédié du palais des Médicis où il avait conquis ses titres de gloire, par le Sénat républicain, installé au Luxembourg en vertu de la loi de 1879 et qui se trouvait bientôt à l'étroit dans les locaux où il venait remplacer les services de la Ville de Paris.

Le musée émigra donc dans l'Orangerie, aménagée, comme dédommagement, aux frais du Sénat. La réouverture des salles eut lieu le 1er avril 1886. Il fut constaté aussitôt que ce local était plus qu'insuffisant. On dut supprimer la série, encore incomplète alors, des arts décoratifs, qui comprenait des tapisseries, quelques objets de céramique et d'orfévrerie et des médailles ; un premier remaniement suivit cinq ou six mois après, et l'on était obligé de prendre un règlement d'après lequel tout artiste n'aurait plus droit désormais à être représenté que par trois ouvrages dans chaque genre.

Mais cette installation était reconnue comme absolument provisoire. Elle avait pour but de permettre d'étudier avec soin la question et de chercher, sans impatience, la solution définitive. Cette période d'attente aura duré un peu plus de vingt ans.

Le conservateur du musée, à cette date, Etienne Arago, — il avait remplacé le marquis de Chennevières, en 1879, — parut se contenter de ce pis-aller. Il avait alors quatre-vingt-quatre ans et jouissait légitimement de la satisfaction de voir réorganisé, avant sa fin qui pouvait être prochaine, ce musée auquel il s'était donné, comme son prédécesseur, avec une véritable passion. Mais sa verte et vaillante vieillesse n'entrevit le repos que lorsque la maladie le rendit impuissant, non point certes de penser, mais d'agir, et, dès la réouverture des galeries il élaborait les projets du Luxembourg définitif de l'avenir.

Il y aurait là tout un long chapitre, d'un intérêt relatif sans doute à cette heure, sur les divers projets qui furent conçus successivement ou même simultanément. Les uns persistaient à considérer la place de cet établissement comme nécessairement attachée au quartier, les autres se résignaient à émigrer ailleurs. Dans l'enceinte même du Luxembourg, il y eut trois projets qui furent étudiés avec soin par l'architecte Scellier de Gisors, sans parler du projet qu'avait soumis, en 1870, Philippe de Chennevières au ministre, — c'était alors Jules Simon, — d'affecter totalement le Palais du Luxembourg aux arts, en faisant du musée comme le centre et le cœur d'un ensemble qui aurait englobé l'École des Arts décoratifs, les réunions des sociétés savantes, etc., formant ce qu'il se plaisait à appeler le Palais de l'Art vivant. Le Luxembourg était disponible alors et ne le fut pas longtemps. M. André Hallays, dans les *Débats*, reprenait naguère, sans se douter de ce précédent, un projet analogue, dans l'espoir que le Sénat serait réuni, dans un même palais, à la Chambre des députés.

Les projets qui prévoyaient le futur musée, hors du palais, prélevaient une portion des jardins : le premier à la suite de l'École des Mines, le long du boulevard Saint-Michel et dans l'axe du bassin à la rue Soufflot ; le second en face du lycée Montaigne, le long de la rue Auguste-Comte ; le troisième enfin, plus modeste, en bordure de la rue de Vaugirard et comme continuation du musée actuel.

Ces trois projets avaient le grave inconvénient de toucher à un admirable jardin, trop de fois déjà

envahi par les constructions. Ils étaient assez dispendieux, sauf le dernier mais celui-ci se présentait à nouveau avec un caractère provisoire qui eût compromis à jamais l'avenir du musée.

Au dehors, Etienne Arago avait émis l'idée de reconstruire les Tuileries pour en faire un musée de l'Art moderne; qui eût commencé à David. C'était là une conception fort raisonnable. Les collections nationales se prolongeaient dans un ensemble continu et instructif et l'on coupait court à tous ces voyages du Luxembourg au Louvre, à cette tradition un peu puérile qui fait du Luxembourg une sorte de purgatoire, d'où chaque veuve, chaque fils, chaque coterie guette l'heure officielle de faire envoler le patient, plus ou moins illustre, auquel a été promis le repos éternel dans le Saint des Saints.

Mais c'était une idée qui, en dehors de la question pécuniaire, se heurtait à un préjugé alors très profondément enraciné dans le public. On ne voulait pas voir relever la demeure de nos anciens rois.

On pensa aussi à la Cour des Comptes, en ruines, que tout le monde se disputait et qui fut prise par une gare de chemin de fer. Il y eut jusqu'à une vague et confuse proposition d'émigrer au Palais de l'Industrie. Quand on mit au concours les édifices destinés à border l'avenue Alexandre-III, M. Poincaré, alors ministre, eut la pensée d'établir le Luxembourg dans ce qui devait être le Petit-Palais; on demanda même au conservateur un programme. On en est loin! Une commission fut chargée, plus tard, d'en décider l'attribution. Ch. Garnier fit prévaloir l'idée qu le Luxembourg devait rester sur la rive gauche. De plus, la Ville de Paris réclamait ce palais en échange de la garantie de 20 millions qu'elle avait offerte pour l'Exposition de 1900.

On pensa plus tard à s'expatrier jusque dans le Champ-de-Mars, où M. Bouvard préparait l'ensemble de jardins et de constructions qui va commencer à être réalisé ces temps-ci par la démolition de la galerie des Machines. Il semblait qu'on désirât voir s'élever du milieu des bâtiments privés un édifice public qui apportât quelque prestige d'art et quelque animation. Mais, presque en même temps, en examinant attentivement la topographie du quartier, le conservateur et l'architecte se mettaient d'accord pour proposer l'évacuation de l'École des Sourds-Muets, dont l'emplacement répondait excellemment à toutes les convenances exprimées. Ce projet, auquel se rallièrent les rapporteurs du budget des Beaux-Arts tant au Sénat qu'à la Chambre, fut, pendant quelques années, celui qu'adopta le Gouvernement. Mais, tout d'un coup, comme à l'improviste, les circonstances orientèrent la conservation sur un autre point et, cette fois, le pas était décisif.

La première pensée d'utiliser le séminaire Saint-Sulpice comme emplacement d'un musée fut jetée, il y a quelques années, par un ancien député du quartier, M. André Berthelot, dans une réunion intime où était présent le conservateur du Luxembourg. On était si loin des événements qui se sont produits depuis que cette proposition, en apparence insoutenable, fut considérée sur le moment comme une boutade ou comme une plaisanterie. Non, toutefois, sans qu'elle eût pour conséquence de faire envisager ce projet à titre purement spéculatif. Le conservateur et l'architecte convenaient que c'eût été le rêve. Mais ce n'était évidemment qu'un rêve. Bientôt les difficultés avec le clergé commençèrent sous le ministère Waldeck-Rousseau, et la discussion sur la loi des associations religieuses fit connaître que les Sulpiciens appartenaient à une congrégation non autorisée.

C'est alors que le rêve parut pouvoir devenir une réalité. M. Déandréis, rapporteur du budget au Sénat, modifia les conclusions de son rapport et substitua le séminaire à l'École des Sourds-Muets; en même temps, M. Henry Maret, rapporteur du budget à la Chambre, s'attacha avec énergie à ce projet et le soutint non seulement dans son rapport, mais par une série d'articles pleins de vivacité et de verve.

M. Dujardin-Beaumetz, sous-secrétaire d'État des Beaux-Arts, saisit immédiatement le parti qu'on pouvait tirer d'un pareil local, non point seulement comme emplacement, mais peut-être aussi comme bâtiment, ce qui, en évitant des dépenses considérables, permettait une réalisation très prompte. Ses prévisions furent justifiées par l'examen des lieux.

Le projet qu'il avait préparé fut soumis, avec l'approbation du ministre et du président du Conseil, au Conseil des Ministres du mardi 8 janvier 1907: il fut immédiatement adopté.

Les vicissitudes du Luxembourg sont donc finies, et les artistes sauront gré au Gouvernement de leur avoir bâti leur maison, Nous allons voir maintenant ce qu'elle doit être et ce qu'elle sera.

(*A suivre.*) Léonce BÉNÉDITE.



1, 2. Grande vasque en faïence de Moustiers, XVIII[e] siècle. **3, 4. Soupière et son couvercle en faïence de Rouen, XVIII[e] siècle.**

(Musée céramique de Sèvres.)

RÉORGANISATION ET NOUVELLES ACQUISITIONS DU MUSÉE CÉRAMIQUE DE SÈVRES

(PLANCHE 6.)

LORSQUE Alexandre Brongniart, administrateur de la Manufacture de Sèvres de 1800 à 1847, entreprit la création du *Musée Céramique et Vitrique*, il avait pour but de réunir une collection aussi complète que possible de « tous les produits ayant subi l'action du feu et dont une terre ou un mélange vitrifiable faisait la base ». C'est donc d'un point de vue purement technologique qu'est parti Brongniart pour acquérir et classer les dix mille pièces qui, à sa mort, constituaient les collections de Sèvres; il s'interdisait formellement toute considération artistique ou historique dans le choix des objets qu'il exposait. Toute l'organisation du musée reposait en réalité sur cette base : faire comprendre aux visiteurs le développement rationnel des arts de la terre et du feu, leur montrer l'enchaînement des insensibles progrès qui relient l'artiste porcelainier d'aujourd'hui au potier des temps primitifs.

Brongniart avait eu, dès son arrivée à Sèvres, l'idée de créer ce Musée Céramique, et si celui-ci ne reçut son titre définitif qu'en 1824, il est établi que vers 1810, des collections existaient déjà à la Manufacture et qu'elles furent l'objet d'un classement méthodique à partir de 1812. Les premiers éléments en avaient été fournis par la collection de vases grecs du cabinet Denon, que Louis XVI avait donnée à Sèvres en 1787, puis par une importante série de céramiques allemandes, rapportées par Daru, intendant de la Maison de l'Empereur, enfin par les nombreux échantillons de terres et de produits fabriqués que les préfets avaient envoyés de tous les points du territoire, lors de l'enquête de 1809 sur la situation des industries en France. A ces éléments étaient venus s'ajouter peu à peu de nombreuses pièces que Brongniart avait sollicitées des voyageurs, des marins, des collectionneurs, sans parler de celles que lui-même rapporta de ses nombreuses courses à travers toute l'Europe. A la fin de sa carrière, il rédigea, avec le concours de Riocreux, son collaborateur de la première heure, un catalogue très complet où l'on peut se convaincre que dès lors le plan, tracé 40 ans plus tôt, se trouvait en grande partie réalisé d'une histoire de l'industrie céramique par les pièces elles-mêmes. Riocreux, qui prit en 1847 la direction du musée, Champfleury à qui incomba, après la guerre, la lourde tâche d'installer les collections dans le bâtiment, vaste mais peu commode, que l'on venait d'édifier sur les bords de la Seine, tinrent à honneur de respecter la pensée du fondateur, et conservèrent aux collections ce but d'enseignement et ce caractère technologique qui en faisaient un musée unique au monde. Il n'en fut malheureusement pas de même d'Edouard Garnier, qui ne voulut d'autre guide, dans l'arrangement des vitrines, que son bon goût, et fit passer la valeur artistique des pièces avant leur intérêt technique : par là toute l'originalité du musée disparaissait, car son principal attrait résidait peut-être moins dans la richesse de chaque collection prise séparément, que dans le remarquable ensemble de fabrications diverses qui s'y succédaient et montraient, étape par étape, la lente progression de l'art du potier.

On comprend dès lors devant quel labeur se trouva M. Papillon le jour où, désigné par l'unanimité des collectionneurs, il fut appelé à assurer la conservation du Musée Céramique. Convaincu de l'excellence du plan primitivement établi par Brongniart, il entreprit résolument de reclasser de fond en comble les collections, et cela avec le concours de son unique attaché, M. Delavallée, qui l'aida de tout son zèle. Ce travail, dont ceux-là seuls qui ont vu M. Papillon à l'œuvre peuvent apprécier toute l'étendue, est terminé et donne pleine satisfaction à tous ceux qui pensent qu'un musée ne doit pas seulement charmer les yeux, mais apporter à l'esprit des connaissances nouvelles.

Il ne rentre pas dans les limites de cette note de décrire le musée tel qu'il apparaît aujourd'hui au public : il nous suffira d'indiquer le système adopté par M. Papillon, en disant que le visiteur n'a qu'à suivre, au cours de sa promenade, l'ordre des chiffres inscrits sur les vitrines pour voir se développer devant ses yeux l'histoire de la céramique dans son perfectionnement indéfini ; de nombreuses indications d'ensemble, une étiquette accolée à chaque pièce et faisant connaître sa date et son origine, sa marque si elle en porte une, donnent à

ce classement méthodique toute sa valeur, et laissent dans l'esprit une impression de clarté et un enseignement précis. A côté de cet ordre mis dans les pièces elles-mêmes, M. Papillon a organisé un certain nombre de répertoires par fiches dont les amateurs et les érudits apprécieront l'intérêt : tout d'abord un catalogue par numéros d'entrée, sorte de carte d'identité de chaque objet, comportant une description de la pièce, l'indication de son origine, de ses dimensions, de la vitrine où elle est exposée et, autant que possible, sa photographie ; ensuite un répertoire par lieux et noms d'origine, donnant le numéro de toutes les pièces d'une même fabrication que possède le musée — et l'on entrevoit l'intérêt capital de ce travail pour les identifications de pièces que l'on vient demander tous les jours à Sèvres; enfin un répertoire des donateurs permettant de retrouver instantanément la liste des pièces offertes par une même personne, si différentes qu'elles soient.

Cet ordre apporté en toutes choses n'a certainement pas peu contribué à la sympathie que les collectionneurs ont manifestée, au cours de ces dernières années, au Musée Céramique; ils la lui ont prouvée de la façon la plus effective, en enrichissant ses collections de nombreuses pièces curieuses, dont quelques-unes même fort rares. Nous avons signalé, l'an dernier, les principaux dons faits en 1905; ils ont été plus nombreux encore l'année dernière et, sans prétendre en donner la nomenclature, nous tenons à indiquer les objets qui présentent l'intérêt particulier de combler une lacune dans les séries existantes ou d'apporter un document nouveau. C'est ainsi que le musée a reçu de M. Albert Bichet, dont les musées d'art décoratif connaissent la générosité, deux pièces d'une grande valeur : c'est d'abord une soupière en faïence de Marseille (atelier d'Honoré Savy), à décor polychrome, représentant une cane couveuse : en dehors de sa parfaite conservation, cette pièce, qui provient de la collection de la comtesse de Clermont-Tonnerre, offre la particularité très rare d'être accompagnée d'un plateau ovale, orné en relief de têtes de canetons et de plumes qui prouvent que l'on se trouve bien en présence d'un ensemble parvenu intact jusqu'à nous. L'autre pièce, acquise par M. Bichet à la vente de Rozière, est une fontaine de forme cylindrique, avec son bassin ovale, en faïence de Moustiers, XVIIIe siècle, à décor bleu aux armes de d'Yze, président du sénat de Grenoble, et de sa femme. On sait toute la valeur des faïences ornées d'armoiries; mais ici l'intérêt vient surtout du sujet dessiné en bleu au fond du bassin, avec la légende : « Moyse au pays de Madian »; car, si l'on rencontre fréquemment sur des pièces de ce genre des scènes de chasse d'après Tempesta, les sujets bibliques sont beaucoup plus rares, et Sèvres ne possédait jusqu'ici aucun spécimen de ce décor. A côté de M. Bichet, M. Grémion, collectionneur à Paris (dont le fils a récemment composé avec beaucoup de vérité des groupes d'animaux que la Manufacture reproduit en biscuit), a donné à ses libéralités une forme qui honore également le donateur et le conservateur du musée. M. Grémion a, en effet, invité M. Papillon à venir choisir dans sa collection les pièces qui lui paraîtraient intéressantes pour les séries de céramique française ; dans ce choix, toujours délicat, M. Papillon a pris pour guide le désir de combler quelques lacunes, et il a eu la satisfaction de faire entrer ainsi dans les vitrines de Sèvres une quinzaine de pièces, soupières, plats, assiettes, toutes intéressantes à des titres divers.

M. Duval, dont le nom revient chaque fois que l'on cite les bienfaiteurs du Musée Céramique, a offert, cette année, une magnifique soupière de fabrication rouennaise du XVIIIe siècle, à décor polychrome, que nous reproduisons d'autre part, puis une assiette très rare, probablement fabriquée à Moulins, où le décor chinois est une imitation, presque une contrefaçon, des décors de Rouen, un élégant plateau à pied élevé en porcelaine dure de Meissen, première époque, d'une jolie forme contournée, avec un curieux décor d'arabesques aux couleurs très vives ; enfin, une assiette d'Holitsch à décor persan, avec marli orné de marguerites en réserve sur fond bleu rehaussé de dorures : le centre de la pièce est occupé par une inscription en caractères turcs qui en fait un souvenir tout à fait précieux et dont voici la traduction : « Au sultan Oman, roi doué de parfaites qualités, pour son témoignage d'amitié et d'amabilité, Hirsan de Varsovie lui présente ce cadeau. »

Nous voudrions décrire avec les mêmes détails les dons du comte Lair (tasse en porcelaine tendre de Chantilly, à décor coréen, avec ornements en relief d'un caractère particulier), de M. Juge (plat en faïence de Moustiers, à armoiries et arabesques en bleu et jaune), de M. Ducluzeau de Saint-Omer, dont la précieuse série de faïences de la région du

Nord apporte au musée des spécimens de fabrications qui lui manquaient et des éléments d'identification dont il a constamment besoin : mais nous devons nous limiter, pour dire quelques mots des acquisitions faites l'année dernière.

A Sèvres comme ailleurs, le zèle des conservateurs est, hélas, rapidement arrêté, dès qu'il s'agit d'acheter.... Et si les quelques milliers de francs dont ils disposent leur permettent parfois d'acquérir des pièces intéressantes, ils ne leur laissent jamais la liberté d'entrer en concurrence, dans les grandes ventes, avec les musées anglais ou allemands, moins encore avec les collectionneurs américains. C'est ce qui explique la pénurie du Musée Céramique en porcelaine tendre du XVIIIe siècle, et particulièrement en pièces de Vincennes et de Sèvres; et la vérité semble une ironie lorsqu'elle aboutit à cette constatation que la seule partie peut-être de l'histoire de la céramique qu'il soit difficile d'étudier au Musée de Sèvres soit celle qui a trait à la fabrication de la Manufacture à côté de laquelle il s'est développé.. Cette plainte n'est, certes, ni nouvelle, ni isolée, mais faut-il craindre de la répéter et conserver l'espoir d'être, un jour, entendu?

Dans ces conditions, c'est surtout parmi les faïences qu'il est possible de faire quelques acquisitions intéressantes, et c'est ainsi que vient d'entrer à Sèvres toute une série de cornets, de vases, de petites potiches, de carreaux de dallage à décor jaune sur fond bleu, imitation des céramiques persanes, qui se fabriquaient à Nevers au XVIIe siècle; nous citerons encore une banette en faïence de Sinceny à décor polychrome de personnages chinois; une boîte oblongue à couvercle ajouré, fabrication de Niederviller, XVIIIe siècle, avec motifs rocaille et décor polychrome; une assiette en faïence de Strasbourg, d'origine non douteuse et présentant un décor de fleurs en camaïeu bleu dont nous ne connaissons pas d'autre exemple; enfin une corbeille, de fabrication rouennaise, à bord relevé et ajouré, avec, au centre, un groupe de musiciens dessinés en bleu : cette pièce offre la particularité de porter au revers l'inscription suivante qui nous renseigne sur sa date, son auteur, le fameux décorateur Chapelle, et son destinataire : « Pour M. de Montarel, lieutenant-colonel au régiment de Viltierre, P. Chapelle, à Rouen, 1706. » En dehors de ces faïences, M. Papillon a eu la bonne fortune de trouver une très curieuse pièce de porcelaine japonaise, émaillée en blanc, haute de 0 m. 31 et représentant en ronde bosse deux lutteurs nus exécutant une passe de lutte spéciale à leur pays : c'est un amusant spécimen de sculpture réaliste orientale.

Cet ensemble d'acquisitions est certes digne d'intérêt et elles viennent heureusement enrichir certaines séries incomplètes du musée; mais, à côté de cela, combien de pièces rares le conservateur est-il contraint d'abandonner à d'autres, faute de ressources! M. Papillon nous permettra de dire qu'il n'a pas toujours le courage de laisser échapper des spécimens qu'il considère comme indispensables aux collections de Sèvres, et que bien souvent il devient le bienfaiteur du musée dont il a la garde. Cette année, nous avons pu relever, parmi ses dons personnels, deux pièces de Moustiers, une assiette de faïence italienne polychrome signée et datée L. Burg 1792; une assiette de Sept-Fontaines à décor de fleurs signée et datée 1784; une tasse, avec sa soucoupe, ornée d'un médaillon de Voltaire en biscuit, exécutée à la manufacture de Rothenburg (Gotha); d'autres encore....

Nous ne voulons pas terminer cette revision rapide des modifications apportées à Sèvres, sans dire un mot de la très heureuse destination que l'on a donnée aux importantes séries de vitraux suisses et allemands des XVIe et XVIIe siècles, que Mme Dècle avait légués au musée. Ces précieux débris avaient été abandonnés, pendant de longues années, dans les combles, malgré leur intérêt historique et leur valeur : aujourd'hui, le public peut les admirer dans les emplacements que leurs petites dimensions ont permis de leur assigner, devant les fenêtres du musée.

Signalons enfin la reconstitution progressive de la suite des modèles anciens du XVIIIe siècle, dont M. Dujardin-Beaumetz a entrepris l'installation définitive dans un local spécialement construit à cet usage. On a pu voir, au Salon dernier, cent-vingt-huit des biscuits qui formeront cette précieuse collection; depuis cette date, plus d'une centaine d'autres modèles ont été reproduits et attribués au Musée. Nous aurons occasion d'en parler à nouveau quand la série des modèles anciens sera complètement reconstituée et exposée dans l'ordre chronologique qui en fera une saisissante leçon d'histoire de l'art.

G. LECHEVALLIER-CHEVIGNARD.

LA GALERIE CAMPANA ET LES MUSÉES FRANÇAIS

Appel aux conservateurs des musées de province.

(Planche 7.)

Dans notre travail sur *La Galerie Campana et les Musées Français* (1), nous avons expliqué comment les 646 tableaux de cette collection avaient été répartis, en 1863, 1872 et 1876, entre le Louvre, Cluny et 124 musées provinciaux. Cet éparpillement de la galerie Campana est tout à fait fâcheux. L'État, auquel ces tableaux appartiennent, pourrait, à la rigueur, les réclamer aux musées provinciaux, qui n'en sont que les dépositaires. Mais l'administration des Beaux-Arts est peu coutumière de mesures de cette nature qui, cependant, s'imposeraient en certains cas, avec de légitimes compensations, bien entendu, et le meilleur moyen de ressusciter la galerie Campana nous paraît être de la publier intégralement, en photographie.

Nous avons, depuis 1905, formé ce projet. Des personnes autorisées lui ont donné leur approbation et nous ont proposé d'intéresser à la publication projetée les commissions officielles. Nous sommes heureux et reconnaissants de ces approbations. Mais, au point où nous en sommes, c'est surtout de l'aide bénévole des conservateurs des musées provinciaux que nous avons besoin. Nous nous permettons de leur adresser à tous un pressant appel. Nous leur demandons de nous procurer, si elles existent, les photographies des tableaux Campana qui sont conservés dans leurs musées respectifs. Si ces photographies n'existent pas, nous demandons à MM. les Conservateurs de nous mettre en rapport avec des opérateurs capables de nous les faire. Ces 646 tableaux, qui sont aujourd'hui dispersés dans plus de cent musées, ne pourront être photographiés que par un effort collectif et, si l'on peut dire, par une conspiration de bonnes volontés. S'il y avait chez nous une tradition d'accord et d'entente entre les diverses administrations, si, comme en Allemagne, les services d'État et les services départementaux et municipaux unifiaient leur action, une note circulaire, adressée aux musées détenteurs de tableaux Campana, suffirait pour faire exécuter en peu de temps les photographies souhaitées. Mais nous ne croyons pas beaucoup à l'efficacité d'une circulaire ministérielle. Nous attendons davantage de démarches individuelles. Plusieurs conservateurs de musées, avec qui nous avons eu le plaisir d'entrer en relations, ont déjà saisi l'intérêt général de notre tentative, et fait ce qu'il dépendait d'eux pour qu'elle réussît. Nous éprouvons une émotion particulière à remercier le conservateur du musée d'Unterlinden, M. Waltz, qui nous a envoyé les photographies des trois tableaux Campana envoyés à Colmar, en 1863.

La plupart des tableaux Campana sont encore inédits; et beaucoup de ces inédits offrent un grand intérêt, soit au point de vue de l'iconographie religieuse et, d'une façon plus générale, au point de vue de l'archéologie, soit même au poin de vue de l'histoire de l'art. Nous ne sommes pas du tout animés par le désir de publier ces inédits, et de les expliquer. Nous ne le ferons que si on nous en laisse le soin. Mais il serait évidemment préférable que les tableaux Campana de chaque

(1) Ce travail a paru dans le numéro de janvier-mars 1907 du *Bulletin Italien*, publié sous les auspices de la Faculté des Lettres de Bordeaux. (Tirage à part, Bordeaux 1907, 71 pp. in-8° et 5 planches.) Il contient essentiellement un catalogue des tableaux de la collection Campana avec, pour chacun d'eux, l'indication de son emplacement actuel. Ce précieux répertoire, qui n'avait jamais été publié, ni même établi, a pu l'être d'une part à l'aide de certains documents conservés aux archives de l'administration des Beaux-Arts, d'autre part, grâce à de très nombreuses recherches et correspondances entamées par ses auteurs sur tous les points de la France. On y a joint quelques études iconographiques sur plusieurs tableaux Campana destinées à montrer l'intérêt de ces documents aujourd'hui dispersés.

Sur cette dispersion même, il y aurait encore beaucoup à dire même après la très attachante *esquisse d'une histoire de la Collection Campana*, publiée par M. S. Reinach dans la *Revue Archéologique* de 1904-1905. Le projet annoncé par les auteurs du présent article de publier intégralement la série des œuvres de peinture italienne réunies par Campana et dispersées depuis permettra avec moins de risques que celui préconisé par M. Reinach d'une nouvelle exposition d'ensemble, de juger si l'intérêt artistique ou documentaire de la collection, commandait ou non la conservation intégrale de la réunion factice créée par l'ancien directeur du Mont-de-Piété de Rome.

N. D. L. R.

musée fussent d'abord publiés, décrits, commentés par le Conservateur qui en a la garde, qui les connaît de longue date et mieux que personne. La revue *Musées et Monuments de France* nous paraît désignée pour recevoir les communications de cette sorte, et nous sommes sûrs qu'elle les accueillera volontiers.

Pour user dès aujourd'hui de l'hospitalité qu'elle veut bien offrir à nos recherches, et pour donner l'exemple, nous prenons la liberté de présenter aux lecteurs de cette revue deux tableaux Campana.

L'un est conservé dans un musée que peu d'entre eux, sans doute, sont allés voir. Il s'agit du musée de Bagnols-sur-Cèze, dans le Gard, localité plus connue par ses fabriques de carton que par son musée. Mme Garidel-Allègre, directrice du musée de Bagnols, nous a communiqué, avec une bonne grâce charmante dont nous la remercions respectueusement, la photographie reproduite ci-contre.

Le tableau en question — l'unique tableau de la galerie Campana que possède le musée de Bagnols — n'est pas sans mérite : il a été envoyé dans cette ville en 1872 ; c'est donc qu'il a fait partie du lot de tableaux Campana qui, pendant dix ans, de 1863 à 1872, ont été, sur les instances de l'Académie des Beaux-Arts et malgré Reiset, exposés au musée du Louvre. Il figure sous le n° 330 dans les *Cataloghi Campana*; même numéro dans le catalogue de Cornu, qui, ici comme ailleurs, n'a fait que traduire le catalogue italien : « Anciens artistes de l'école ombrienne. — N° 330. Sainte Famille (*sic*) avec un ange. Panneau. H. 0m,73. L. 0m,36. » Reiset est plus exact, mais non moins laconique : « Écoles d'Italie, xve siècle. — N° 135. La Vierge debout, dans un paysage, accompagnée de saint Jean-Baptiste et d'un ange. Bois, forme cintrée du haut. H. 0m,74. L. 0m,37. Retenu au Louvre par l'Académie des Beaux-Arts. » Le cadre est de la même époque que le panneau. Une étiquette, portant le n° 135, y est encore attachée : c'est l'étiquette qu'il avait quand il était exposé au musée du Louvre, et le numéro qu'il a dans le catalogue de Reiset.

L'autre tableau est conservé à Bayonne depuis 1872. Comme le précédent, il a eu, pendant neuf ans, l'honneur de faire partie du musée du Louvre. La photographie ci-contre a été exécutée pour nous par M. Aubert, photographe à Bayonne.

La Vierge, vue de face, à mi-corps, tient debout, sur un mur de pierre, l'Enfant, le *Bambino*, nu ; il s'amuse avec un fil au bout duquel sont attachées des cerises. A l'opulence des formes, à la beauté ample de la Vierge, on reconnaît une œuvre de l'école vénitienne, du temps de Jean Bellin et de Palma le Vieux. Sur un petit cartel, contre la pierre du mur, on lit l'inscription suivante :

Johs Bap a utino p
ducipl; Aloysij
vivarinj

c'est-à-dire : *Johannes Baptista de Utino, pictor, discipulus Aloysii Vivarini.* Luigi (ou Alvise) Vivarini a peint dans le dernier tiers du xve siècle. Le catalogue italien de la collection Campana (n° 452), et par conséquent le catalogue français de Cornu (n° 452, p. 121) confondent cet élève de L. Vivarini avec le célèbre Jean d'Udine, l'élève et le collaborateur de Raphaël, le décorateur des Loges et de la Farnésine. En réalité, comme l'a bien vu Reiset (n° 187, p. 75), l'auteur de la Madone qui est aujourd'hui au musée de Bayonne est un peintre obscur de l'école vénitienne. M. Paoletti, dans son excellent catalogue des galeries royales de Venise, ne mentionne aucune œuvre de notre Jean d'Udine. Crowe et Cavalcaselle. (*A history of painting in North Italy*. Londres 1871. T. II, p. 182), étudient ce tableau, très endommagé, disent-ils, par la restauration et assez faible mais rappelant la manière des dernières œuvres de Giovanni Martini. »

Paul Perdrizet et René Jean.

✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣

MUSÉES DE PARIS ET DE PROVINCE

Notes et Informations

MUSÉE DU LOUVRE ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣

✣ ✣ ✣ M. le Président de la République a inauguré, le 1er février, l'installation de la collection Moreau-Nelaton (dont M. Raymond Koechlin a longuement entretenu nos lecteurs il y a quelques mois) dans l'asile provisoire que lui offre le Musée des Arts Décoratifs, en attendant le Louvre auquel son généreux donateur l'a destinée.

✣ ✣ ✣ Presque en même temps que Manet faisait ainsi son entrée au Louvre avec le *Déjeuner sur l'Herbe*. l'*Olympia* était ramenée du Luxembourg et accrochée dans la Salle des États en pendant à l'*Odalisque* d'Ingres.

✣ ✣ ✣ On annonce d'autre part comme très prochaine, l'inauguration de la réunon des Rembrandt du Louvre dans la dernière travée de la grande galerie.

✣ ✣ ✣ **Sculptures du Moyen Age et de la Renaissance.** — Un nouveau don de la Société des Amis du Louvre vient d'enrichir très heureusement nos séries françaises du moyen âge, dont on sait le progrès continu depuis le grand effort réalisé par Courajod, pour leur donner droit de cité dans le Louvre. M. André Michel a décrit plus haut pour nos lecteurs la pièce capitale de ce don magnifique, le tombeau de Charles IV le Bel et de Jeanne d'Evreux, jadis à l'abbaye de Maubuisson. Un certain nombre de pièces que l'on croit provenir de la même origine étaient jointes à l'ensemble que la perspicacité et le zèle diligent de M. Georges Berger ont assuré au musée.

Signalons d'abord un délicieux angelot en marbre de la première moitié du XIVe siècle que tous les amateurs, aujourd'hui si nombreux, de la sculpture du moyen âge envieront à nos collections. Souriante, long-vêtue, tenant sur son avant-bras ramené au corps les deux burettes liturgiques, cette délicate figurine faisait peut-être partie de la décoration de quelque crédence ou de quelque armoire aux saintes huiles.

Une figure d'applique en albâtre représentant une sainte femme douloureuse, tirée de quelque groupe figurant un épisode de la Passion, nous paraît appartenir à la fin du XVe siècle. La draperie très habilement traitée avec son ampleur et ses cassures multiples n'est pas sans témoigner de quelque influence flamande.

Un chanoine agenouillé, son aumusse sur le bras, devait figurer en donateur près de quelque autre groupe de sculpture plus récent, sans doute. Il ne paraît pas antérieur au XVIe siècle et rappelle une très belle figure de chanoine du Musée du Mans, publiée jadis par M. le comte R. de Lasteyrie.

Enfin, sans être des chefs-d'œuvre, ce sont deux documents historiques fort intéressants que ces deux figures de Dieu le Père et de saint Jean l'Évangéliste qui proviennent d'un même ensemble décoratif de la fin du XVIe siècle et témoignent des ravages faits, au cours de ce siècle, par le classicisme envahissant dans notre art religieux traditionnel.

✣ ✣ ✣ **Inventaire général des dessins de l'École française.** — On sait l'importance considérable de la collection des dessins du Louvre qui ne comprend pas moins de 30 000 pièces, et le nombre relativement minime de celles de ces pièces qui peuvent être exposées dans les galeries du Musée (environ 1 500). Ce serait du reste une utopie de souhaiter que tous les documents réunis dans le Cabinet des dessins, dont l'origine remonte au moins au XVIIe siècle, puissent être jamais exposés et, à bien des points de vue, cela ne paraît même pas désirable. Mais on pourrait souhaiter que les conditions matérielles d'installation et de présentation des collections fussent de nature à aider la bonne volonté des conservateurs dans leur communication au public. Il serait surtout extrêmement précieux que celui-ci pût être renseigné exactement sur le contenu de ces collections.

D'assez nombreuses notices ont été publiées au cours du dernier siècle, sur les dessins exposés, ou sur telle collection léguée en bloc au Louvre, comme la collection His de la Salle ; mais il n'existe sur l'ensemble de la collection qu'un résumé d'inventaire général donnant numériquement la composition de chaque œuvre d'artiste et des inventaires descriptifs soigneusement établis, le dernier par Reiset,... mais manuscrits.

Or on vient d'entreprendre de publier, en l'accompagnant d'un nombre de reproductions considérable (le premier volume paru comporte

427 illustrations pour 794 numéros de catalogue), un *Inventaire général des dessins du Musée du Louvre et du Musée de Versailles* (1), inventaire descriptif et critique, qui est appelé à rendre aux travailleurs et aux curieux les plus signalés services. Cette tâche méritoire a été assumée par M. Jean Guiffrey, attaché au Musée du Louvre, depuis longtemps familiarisé avec la collection des dessins, et bien connu de tous ceux qui y ont eu besoin d'un guide éclairé et complaisant, et par M. Pierre Marcel, qui s'est fait connaître récemment par une belle thèse de doctorat sur la *Peinture française au début du* XVIIIe *siècle.*

Leur premier volume est précédé d'une introduction donnant un historique général du Cabinet des dessins en ce qui concerne particulièrement l'École française. C'est par celle-ci qu'a été commencé le catalogue des pièces conservées au Louvre, à Versailles et dans les palais nationaux, en négligeant à dessein le Luxembourg, dont la collection est trop mobile et l'accroissement trop continu. Les dessins, classés par ordre alphabétique d'auteurs, y sont décrits minutieusement, mesurés, brièvement commentés s'il est utile ; les inscriptions qu'ils portent sont relevées, ainsi que le filigrane du papier. Il y a là quantité d'indications extrêmement précieuses dont pourront bénéficier tous les détenteurs de dessins anciens, qu'ils soient amateurs ou conservateurs de musée.

Nous avons dit le nombre des reproductions ; la qualité des phototypies est excellente et fait honneur à l'éditeur, M. Eggimann, ainsi que toute la présentation du volume. Celui-ci s'arrête au milieu de la description de l'œuvre si importante de *Bouchardon*. Il est à souhaiter qu'il soit promptement suivi des nombreux successeurs que comporte l'entreprise.

P. V.

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS ✤ ✤ ✤

✤ ✤ ✤ L'Union Centrale a reçu dernièrement pour son musée un certain nombre de dons que nous énumérons ci-dessous et qui viendront se joindre aux collections du Pavillon de Marsan.

D'autre part, on vient d'organiser dans le grand hall central, prêté les mois derniers à la Société des Artistes Décorateurs, une exposition temporaire qui est destinée à rappeler celle des tissus d'Extrême-Orient de l'été dernier. Comme dans celle-ci, les collections du musée y figureront pour une bonne part, mais renforcées de l'apport libéralement offert par les amateurs. La principale série représentée est celle des tissus orientaux. MM. H. d'Allemagne, Claude Anet, Kelekian, Homberg, Mme la comtesse de Béarn et Mme Louis Stern ont bien voulu prêter de très curieux et somptueux rideaux, tapis, ceintures, écharpes, brocarts, velours de Tyr et de Scutari, objets de costume de la Perse, de la Turquie et de l'Indoustan, etc. Un très beau choix de miniatures et d'enluminures de manuscrits, dû également à la générosité des amateurs, complètera ces merveilleux échantillons de l'art oriental.

Dons offerts au musée : par M. René Goblet, un grand vase de Chine bleu et or; par M. François Carnot, des verreries de Barcelone des XVIe et XVIIe siècles; par le marquis et la marquise de Saint-Seine, en souvenir de M. Raoul Devaux, un plat de Damas, deux chopes en céramique de Rhodes, un tapis oriental; par M. Blanck de Saint-Gall, une collection de bonnets brodés et de béguins provenant pour la plupart de la Bavière et du Tyrol bavarois.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE ✤ ✤ ✤ ✤ ✤

✤ ✤ ✤ **L'œuvre gravé de Zorn.** On se souvient des croquis lumineux et des beaux portraits gravés à l'eau forte par le peintre suédois Anders Zorn et récemment exposés à Paris à côté de ses toiles. Le public peut les retrouver dès maintenant au cabinet des Estampes, en deux volumes qui contiennent l'œuvre entier du peintre graveur.

Nous devons ce magnifique ensemble à la libéralité de M. Alf. Beurdeley. M. Zorn a collaboré largement à ce don en se dessaisissant lui-même de 40 pièces. Les épreuves de choix et les états rares qui abondent dans les deux volumes en feront une collection des plus précieuses pour les amateurs.

MUSÉE DE VERSAILLES ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤

✤ ✤ ✤ Le Musée de Versailles a reçu récemment en don de M. Henri Houssaye deux portraits destinés à entrer dans ses services iconographiques du XIXe siècle, et à y tenir une place des plus honorables. L'un est un portrait de Fouché sans nom d'auteur ; l'autre, un portrait d'Arsène Houssaye par Mme O'Connell.

(1) Paris, Librairie centrale d'art et d'architecture (ancienne maison Morel).

MUSÉES DE NANCY ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤

✤ ✤ ✤ Un intéressant projet, présenté par la Société d'archéologie lorraine, de Nancy, devrait avoir pour résultat, s'il aboutit, comme nous l'espérons, de sauvegarder les collections du Musée historique lorrain du danger que lui font courir les bureaux de l'état-major et les écuries militaires, placés dans son voisinage immédiat. Il s'agirait de déplacer la résidence du gouverneur militaire, à qui l'évêché, devenu vacant, offrirait un asile magnifique dans un des pavillons de la place Stanislas. Le *Palais du Gouvernement*, construit par Héré au fond de la place de la Carrière et contigu au Palais Ducal où est installé le Musée historique lorrain, pourrait convenir parfaitement au développement de celui-ci et abriter en même temps tout ou partie des collections de peinture et de sculpture installées à l'hôtel de ville. Les collections municipales seraient ainsi groupées en un vaste ensemble digne de la grande cité lorraine.

MUSÉE DE SAINT-DIÉ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤

✤ ✤ ✤ On a signalé, les derniers mois de l'année dernière, l'extrême insuffisance des locaux affectés au Musée de Saint-Dié, et le danger que fait courir aux collections installées dans les locaux de l'hôtel de ville la proximité du théâtre. Il paraît que la municipalité aurait été obligée de refuser, faute de place, six peintures offertes par l'Etat. Un appel a été adressé par M. Albert Ohl, graveur, aux bonnes volontés locales et municipales. Nous espérons pouvoir en enregistrer bientôt les effets.

LES *PITIÉS* DE SAINT-PIERRE-LE-MOÛTIER ET DE PRÉMERY

Contribution à l'histoire de l'art en Nivernais.

(PLANCHE 8.)

On n'aura véritablement une vue exacte de l'art du xve siècle en France et des problèmes que soulève son étude, que lorsqu'on aura exploré méthodiquement chacune de nos provinces, signalé et classé les nombreux monuments, en particulier les œuvres de sculpture, qui s'y cachent un peu partout et qu'on laisse généralement au hasard le soin de révéler et aux brocanteurs le soin de disperser. Des enquêtes plus ou moins fructueuses ont déjà été tentées ici ou là, en Champagne, en Touraine, en Normandie. Bien d'autres encore pourraient et devraient être entreprises.

Pour le moment, notre ambition est plus limitée. Nous voulons simplement faire connaître deux monuments remarquables, tirés de l'oubli ou découverts récemment dans les églises de Saint-Pierre-le-Moûtier et de Prémery (Nièvre) par MM. Henry Ferrier, érudit collectionneur, et C. Camuzat, architecte départemental, qui ont bien voulu nous faire part de leur bonne fortune et nous en réserver amicalement la publication.

Aucun renseignement écrit n'atteste la date, le lieu d'exécution, l'auteur de ces deux monuments. C'est d'après leur style que nous serons amenés à les dater de la seconde moitié, ou du dernier tiers du xve siècle.

Nous savons seulement, pour Saint-Pierre-le-Moûtier, que cette petite ville forte, où subsistent encore quantité de vestiges d'art gothique, était autrefois un centre naturel de transmission et d'échanges entre la Bourgogne, le Berry et le Bourbonnais. C'était le siège d'un bailliage royal dont le ressort s'étendait à ces deux dernières provinces et à l'Auvergne, et il devait y régner une certaine aisance. Le « Moustier », notamment, possédait de gros revenus et pouvait parfaitement, vers 1475, attirer et faire travailler des artistes de valeur (1).

Quant au bourg de Prémery, il renfermait le château de plaisance préféré des évêques de Nevers; ceux-ci y résidaient volontiers et ils s'intéressèrent à l'église collégiale de Prémery depuis sa fondation, à la fin du xiie siècle, jusqu'au xvie. Nous

(1) Une pièce d'archives signale effectivement la présence du « tailleur d'ymaiges » Jacques Morel à Saint-Pierre-le-Moûtier, en 1448, quand il passa contrat pour l'exécution des célèbres statues funéraires du duc Charles de Bourbon et d'Agnès de Bourgogne, conservées à Souvigny. (*Archives de l'Art Français*, IV, 311-320.)



ÉCOLE OMBRIENNE.

La Vierge et l'Enfant Jésus avec Saint-Jean-Baptiste et un ange.

Ancienne collection Campana.

(Musée de Bagnols-sur-Cèze.)



Cliché Aubert.

ÉCOLE VÉNITIENNE.

La Vierge et l'Enfant Jésus.

Ancienne collection Campana.

(Musée de Bayonne.)

savons par exemple, qu'une des chapelles, celle de la Vierge, fut fondée par un chanoine avec l'autorisation de l'évêque de Nevers « étant en son château de Prémery » le 28 novembre 1336 (1). Dans une autre chapelle du chœur se voient encore les armes de l'évêque Jacques d'Albret-Orval (1519-1540). C'est peut-être pour un de ses prédécesseurs, Pierre de Fontenay (1461-1500), sous l'épiscopat duquel la légende mystique du bienheureux chanoine Apoleine, provoqua dans le pays un mouvement de dévotion intense, que fut sculptée la Dame de Pitié dont il va être question plus loin.

* * *

Le groupe de Saint-Pierre-le-Moûtier provient de l'ancien prieuré de la ville (2). A la Révolution, il fut transporté dans une chapelle un peu sombre de la vieille église où il resta complètement ignoré ou méconnu jusqu'à ce jour. Il mesure environ 1 mètre de hauteur sur 1m,60 de long. Il est en pierre et devait être polychrome. Il porte encore des traces d'ocre jaune ou rougeâtre. Il ne nous paraît pas d'un style postérieur à 1490 ni antérieur à 1460.

La Vierge est assise, légèrement penchée à droite, les mains jointes, les doigts enlacés, levés à la hauteur de la poitrine. Elle porte le cadavre du Christ étendu, rigide et cambré, sur ses deux genoux. A droite, saint Jean, un genou en terre, soutient la tête du Christ de ses deux mains passées sous la nuque. A gauche, sainte Madeleine, à demi ployée, tête nue, les cheveux retombant sur les épaules, tient d'une main la boîte à parfums et s'apprête à laver les pieds du Christ. Sa main droite a été brisée ainsi que les extrémités des pieds du cadavre.

Le caractère dominant de cette œuvre est un réalisme modéré, contenu, d'une élégante et vivante sincérité.

La figure de la Vierge est encadrée de la guimpe traditionnelle des religieuses, composée de deux pièces : la *barbette* enveloppant le cou, et le *couvre-chef* (3). Ici, la tête est recouverte en outre d'un voile épais dont les pans retombent de chaque côté des épaules jusque sur les bras. C'est le même arrangement de draperies que dans les *Pitiés* de *Solesmes*, de *Dierre* et d'*Autrèche* (1).

Le costume de la Madeleine est d'une couleur locale plus accentuée encore avec sa *cotte* ajustée en forme de corsage et cette sorte de châle jeté sur les épaules et retenu par une tresse plate sur la poitrine.

Le saint Jean, seul, est drapé de convention. Quant au Christ mort, le bras droit pendant, la tête convulsionnée, barbue et couverte de la couronne d'épine, il est bien dans la tradition du moyen âge. L'anatomie en est remarquable. Les détails des mains, l'attache de l'épaule, les muscles de la cuisse sont indiqués avec un souci particulier d'exactitude. Il rappelle, avec les Christs des *Pitiés*, de la deuxième moitié du XVe siècle, citées plus haut, celui de la *Pitié de Bayel*, qui est du commencement du XVIe (2).

Mais c'est surtout dans les visages que se manifeste la tendance naturaliste. Les traits de la Vierge, calme dans sa douleur accablante, les yeux baissés, la bouche tombante, le front et les joues marqués de rides, offrent dans leur vulgarité de frappantes analogies avec les Vierges que nous citions, et avec la Sainte Anne du Louvre qui vient du château de Chantelle dans l'Allier : un accent de tristesse pénétrante et contenue, de désolation profonde et résignée, « plus près du sourire de l'extase que des contractions de la douleur » (3).

Des deux figures accessoires, celle de saint Jean, dont les cheveux arrêtés sur le cou rappellent encore la mode de la fin du XVe siècle, est la moins intéressante. L'émotion y est cependant assez bien marquée. Mais la tête de la Madeleine est particulièrement significative. Elle a une saveur locale, un air de simplicité et de naïveté charmante, cette petite Nivernaise, avec son front bombé, son nez court et légèrement retroussé, sa bouche arrondie et ses pommettes grasses qu'on se représente toutes roses ! C'est la figure d'une paysanne prise sur le vif, comme celles qu'ont vues Fouquet et Bourdichon. Les liens de parenté sont en effet très sensibles avec une série de Madeleines de

(1) Parmentier, *Histoire sommaire manuscrite des évêques de Nevers*, composée vers 1780. (Bibliothèque municipale de Nevers).

(2) De Soultrait, *Statistique monumentale de l'arrondissement de Nevers*, Paris, 1851, p. 27.

(3) Voy. Quicherat, *Histoire du Costume* (règne de Charles VII), p. 288 et *passim*.

(1) P. Vitry, *Michel Colombe et la sculpture française de son temps*, Paris, 1901, p. 65, 64, 331.

Cf. aussi la célèbre *Pieta* de Villeneuve-lès-Avignon, peinture sur bois, entrée dernièrement au Louvre.

(2) Kœchlin et Marquet de Vasselot, *La sulpture dans la Champagne méridionale* au *XVIe siècle*, 1900, p. 103, fig. 21

(3) Mots de Dom de la Tremblaye sur la Madeleine de Solesmes, cités par M. Vitry, *loc. cit.* p. 288.

la région de la Loire, celles de Limeray (1), par exemple, et de Souvigny (2), avec la Vierge de l'Hôpital-sous-Rochefort en Forez (3) et certaines figures du Musée de Moulins (4).

⁂

Si la *Pitié* de Saint-Pierre-le-Moûtier a du caractère, celle de Prémery est bien près d'être un chef-d'œuvre. La découverte de cette sculpture est récente. M. Henry Ferrier, l'heureux instigateur des fouilles qui nous l'ont rendue, tenait de la bouche de deux ou trois vieillards du bourg de Prémery la certitude qu'une statue de la Vierge avait été enfouie dans un autel de l'église, en 1854. Vers 1840, en effet, dans le chœur de la vieille église de Prémery, la chapelle, consacrée depuis le XIVe siècle à la Vierge, fut transformée. On la garnit d'un autel de style ogival en stuc sur lequel la *Pitié* fut placée. Quatorze ans plus tard, en 1854, il advint que la Vierge et deux Saints qui l'avaient accompagnée, furent supplantés dans l'estime du conseil de fabrique et du curé de la paroisse par une superbe statue de l'*Immaculée Conception,* en carton pâte style de la rue Saint-Sulpice. La substitution accomplie, on jugea sans doute la disgrâce insuffisante : les deux saints furent relégués au fond de la sacristie (5) et la Vierge — la plus grosse pièce — emmurée dans un autel à l'entrée de la nef. C'est de là qu'elle a été exhumée en 1901, par les soins de M. H. Ferrier et qu'elle est retournée prendre sa place sur l'autel.

La Vierge est seule avec le Christ. Le groupe mesure 1m, 02 de hauteur et 1m, 12 de largeur, de la tête du Christ à la cassure des pieds. Cette sculpture, en pierre assez tendre, couverte d'une couche d'ocre très adhérente, était polychrome. Elle porte encore quelques traces de couleur rouge, jaune et bleue et de dorure sur les visages, sur le corps du Christ et sur les draperies. Elle fut soumise dans la suite aux inévitables badigeons de lait de chaux. Telle qu'elle est, sauf les mutilations du nez, des mains et des pieds du Christ, elle se présente dans un excellent état de conservation.

Il y a un sentiment, une délicatesse inexprimables dans cette *Pitié*. La Vierge, très simplement vêtue, est assise, la tête légèrement inclinée à gauche et tient sur ses genoux le corps du Christ nu. Sa main droite passée sous la nuque lui soutient la tête. Dans la main gauche elle a pris celle de son fils et la soulève en un mouvement de piété et d'attendrissement. Le Christ est d'un style un peu moins archaïque que celui de Saint-Pierre-le-Moûtier. Mais aussi l'anatomie en est moins accusée, moins nerveuse, un peu plus lourde et gauche. Le buste de la Vierge constitue un morceau exquis. L'artiste a laissé de côté le costume religieux, le costume de deuil du moyen âge, pour éviter la raideur de la guimpe encadrant la figure. Sa Vierge est vêtue du costume le plus commun, le plus simple, du costume à la mode au XVe siècle, tel, par exemple, qu'on le reconnaît bien dans les miniatures de Jehan Fouquet et de Bourdichon, et qui se compose d'une cotte, d'une surcotte et d'un large chaperon jeté librement comme une écharpe sur la tête et les épaules et dont un pan retombe pour s'enrouler autour du bras (1). La poitrine, bien prise dans ce corsage uni, si caractéristique avec ses manches évasées en entonnoir au poignet, donne à la taille une chaste élégance. Le bas de la robe se répand en plis larges, logiques, dessinant les genoux et laissant voir le bout des chaussures arrondies.

La figure est d'une fraîcheur et d'une sincérité d'inspiration admirables. Elle dessine un ovale régulier, le menton libre, encadrée par la tranche du voile qui sous l'ombre projetée laisse voir les paupières gonflées, appesanties sur les yeux presque clos. La bouche, petite et délicate, complète l'impression générale de tristesse naïve, d'émotion ingénue et douce qui se dégage de l'ensemble. Rien de moins apprêté, de moins conventionnel que la pieuse douleur de cette mère à qui l'artiste a voulu conserver la beauté de la jeunesse; aucune ride, aucune grimace, aucun geste vulgaire n'en vient altérer le charme.

Peut-être voudra-t-on critiquer l'attitude du corps, regretter quelque lourdeur et quelque embarras. Les jambes sont un peu courtes, semble-t-il, et le genou droit n'est pas absolument à sa place. Mais, malgré ces imperfections légères, on reconnaîtra que l'artiste qui a exécuté cette figure possédait le don de l'expression éloquente, juste et discrète.

(1-2-3) Vitry, *Loc. cit.*, p. 332, 311, 312.

(4) Gonse, *Chefs d'œuvre des Musées de France*, Sculpture, 1903, p. 126.

(5) On les y peut voir encore aujourd'hui. Ils sont d'époques et de styles assez différents. Leur valeur artistique est médiocre.

(1) Voy. Quicherat, *Histoire du Costume* (Règnes de Charles VIII et Louis XII), p. 335. Viollet-le-Duc, *Dict. du mobilier*, III, 279.

Sous quelles influences, à quelle époque, a-t-elle été sculptée, on ne peut le dire avec précision. Mais le style général de l'œuvre, le costume simple, aux plis sobres et rationnels, le type tout gothique du Christ ramènent notre attention sur l'art du temps de Louis XI et de Charles VIII, sur cette école de la Loire, « dans cette aimable Touraine où l'art du moyen âge, à peine effleuré par les voluptés de l'Italie, se révéla une dernière fois, plein de tendresse, de chasteté, de candeur » (1). Le style de la *Pitié* de Prémery n'a en effet rien de commun avec le naturalisme outrancier du style flamand-bourguignon de la fin du xve siècle. C'est un exemple typique de cet art de la vallée de la Loire « calme, maître de son émotion, bien élevé et de bonne compagnie, adouci et détendu », où Courajod (2) voyait la marque d'une pénétration italienne, et dans lequel les études de M. Paul Vitry ont cherché à réduire à ses justes proportions l'influence de l'art italien, en montrant que jusque vers 1512 elle fut presque partout superficielle, limitée aux motifs décoratifs et accessoires (3).

La *Pitié* de Prémery appartient tout entière à l'art français gothique. Et il n'est besoin de faire appel ni à la violence flamande, ni à l'élégance italienne pour l'apprécier. Elle est un produit de notre terroir, l'œuvre, semble-t-il, de quelque contemporain ou disciple de Michel Colombe,

Le fin modelé du visage, la dignité et la distinction de la pose, ce style « calme sans cesser d'être sincère et ému, réservé sans se montrer froid, naïf sans grossièreté, vivant et expressif sans fièvre ni grimace » (1), toutes ces qualités communes aux figures du *Tombeau de François II de Bretagne* à Nantes (1502-1507), aux *Vierges de la Bourgonnière*, de *Mesland*, d'*Olivet*, d'*Ecouen*, de *Beaulieu-lès-Loches* (2), à la *Madeleine du Sépulcre de Solesmes* (3), sont sensibles aussi dans la *Pitié de Prémery*. Celle-ci n'a pas la parfaite et correcte élégance des premières. Elle est d'une exécution plus naïve, plus spontanée. Mais dans le parti pris des draperies et du costume on note des analogies suggestives. Le pan de voile ramené de l'épaule sur l'avant-bras se retrouve dans la *Force* du tombeau de Nantes; les manches évasées en entonnoir, dans la figure de la duchesse gisante du même tombeau; sur les pieds, dont les extrémités restent découvertes, la chute de la jupe dessine deux sillons horizontaux et profonds, qui se voient également dans les *Vertus* de Nantes, dans la Vierge d'Olivet et dans les principales sculptures des imagiers du centre. Enfin, les paupières alourdies, le nez légèrement aquilin, la bouche calme, le menton gras sont des particularités du style de Michel Colombe et de son école, et semblent aussi la marque de la sculpture « bourbonnaise » de la deuxième moitié du xve siècle.

JEAN LOCQUIN.

(1) E. Mâle, *Gazette des Beaux-Arts*, 1904, p. 457.
(2) Courajod, *Leçons de l'École du Louvre*, II, 459 sq.
(3) Paul Vitry, *Loc. cit.*, p. 335.

(1) Courajod, *Loc. cit.*, p. 478.
(2) Paul Vitry, *Loc. cit.*, p. 335.
(3) *Ibid.*, p. 289.

MONUMENTS DE FRANCE

Documents et Nouvelles

✤ ✤ ✤ **Le classement des Monuments historiques.** — Nous avions indiqué, dans notre numéro de Janvier 1906, les dispositions de la loi de séparation relatives aux monuments historiques. Tant pour les édifices que pour les objets mobiliers, les événements survenus depuis lors n'ont rien changé aux principes posés à ce moment et aux prescriptions qui renforçaient celles de la loi de 1887.

Les édifices classés, quelle que soit leur destination, restent soumis au contrôle de l'État pour toute réparation, transformation, etc. De nombreuses additions ont été faites aux listes primitives qui avaient peut-être été établies avec un peu trop de prudence et de réserve. Le travail se poursuit dans les mêmes conditions, le classement s'imposant s'il s'agit d'un édifice appartenant à un établissement public, étant au contraire soumis à la bonne volonté du propriétaire, s'il s'agit d'un bien particulier. On peut regretter cette disposition qui n'autorise pas, comme dans d'autres pays, la protection d'office des richesses artistiques : mais elle est

conforme à l'esprit général de la loi française.

Il est à souhaiter que toutes les églises intéressantes pour l'art et l'histoire du pays soient bientôt classées dans la plus large mesure possible. Des commissions départementales ont été formées pour éclairer la Commission des Monuments historiques. A leur défaut, les Sociétés d'archéologie locales, les Comités des Sites et monuments, organisés par le Touring-Club, sont tout désignés pour solliciter les classements nécessaires.

Une question grave s'est posée récemment à propos des évêchés et séminaires devenus vacants et pour lesquels de nouvelles destinations s'imposeront. Le ministre de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Cultes a déclaré officiellement que, d'une manière générale, ces bâtiments seraient affectés à des services d'enseignement ou à la création de musées locaux. Il est un assez grand nombre de ces édifices qui ne présentent aucun intérêt d'art et d'histoire, et leur sort est indifférent. Quelques-uns sont classés déjà comme monuments historiques et protégés par les dispositions légales que nous rappelions. Mais il en est beaucoup, datant principalement des XVII[e] et XVIII[e] siècles, qui n'ont pas attiré jadis l'attention de la Commission des Monuments historiques, trop exclusivement préoccupée peut-être de sauvegarder les édifices romans et gothiques. Plus éclectique aujourd'hui, celle-ci s'intéressera certainement au sort de ces belles demeures classiques dont les façades et les décors intérieurs valent d'être conservés intacts. Il importe que le classement en soit opéré avant la remise aux municipalités ou aux établissements quelconques qui en bénéficieront.

Quant aux objets mobiliers, on sait que la loi de 1905 a classé d'office pour un délai de trois ans tous ceux qui se trouvaient dans les édifices du culte à la date de sa promulgation. M. Couyba, rapporteur du budget des Beaux-Arts, a publié, dans un volume annexé à son rapport, la liste déjà considérable de tout ce qui se trouvait déjà classé. De ce côté aussi le travail continue, et c'est aux initiatives privées que nous indiquions tout à l'heure à seconder dans l'intérêt général, le travail des commissions officielles. Cela vaudrait mieux que de se lamenter dans l'inaction et de favoriser, au moins par le silence, des dispersions lamentables que l'on accuse ensuite avec véhémence.

✢ ✢ ✢ **Promenade artistique en Seine-et-Oise.** — Sous ce titre et sous les auspices de la *Conférence des Sociétés historiques du département de Seine-et-Oise*, M. F. Martin-Sabon vient de publier (1) une excellente conférence faite par lui il y a quelque temps à Pontoise à l'occasion de la réunion annuelle de ces sociétés. L'originalité et l'intérêt considérable de cette publication est de reproduire en 150 phototypies documentaires d'après les monuments, ensembles ou détails, les objets mobiliers, les statues ou objets d'art, etc., les projections dont l'auteur avait illustré sa conférence pour la plus grande joie de ses auditeurs. Ce recueil, sans constituer un inventaire complet des richesses d'art de ce département, en donne un aperçu très intéressant. Les grands ensembles de Versailles, Maisons-Laffitte, Saint-Germain n'y figurent que sommairement et pour mémoire. Mais nombre de petites églises gothiques ou Renaissance de l'arrondissement de Pontoise s'y révèlent dans leur charme robuste ou leur grâce raffinée. Un certain nombre de Vierges, de retables, de tombeaux sont publiés ici pour la première fois et seront révélés à ceux qui ne connaissaient pas encore l'abondante collection de photographies de M. Martin-Sabon.

✢ ✢ ✢ **Fresques du palais des Papes à Avignon.** — A peine le palais des Papes évacué par les soldats qui l'occupaient, des recherches ont commencé pour retrouver sous le badigeon les fresques exécutées au cours du XIV[e] siècle par les ateliers italiens que les Papes avaient attirés auprès de leur résidence d'exil, et dont l'histoire nous est connue par les travaux critiques et les comptes dès longtemps publiés. Ces recherches ont été immédiatement couronnées de succès, et font espérer les découvertes les plus intéressantes. Quelques fragments de peintures ont été déjà remis au jour, notamment un groupe de six personnages accompagnés d'un chien. Nous reviendrons bientôt sur ces intéressants travaux. Signalons, en attendant, la reproduction, dans les *Arts* du mois de janvier, d'un certain nombre des fresques de ce monument dont les reproductions sont relativement rares et peu connues.

(1) Paris, Picard, 1906, 77 pages et 48 planches en phototypie.

962-06. — CORBEIL. Imp. ÉD. CRÉTÉ.

Le Gérant : H. LAURENS.



École française, 2e moitié du xve siècle.

Vierge de Pitié entre Saint-Jean et la Madeleine.

Église de Saint-Pierre-le-Moutier (Nièvre).



École française, fin du xve siècle.

Vierge de Pitié.

Église de Prémery (Nièvre).



Cliché Braun, Clément et Cie.

Ermite lisant.

Par Rembrandt.

(Don de M. Albert Kaempfen au Musée du Louvre, 1904.)

Musées et Monuments

DE FRANCE

LA SALLE REMBRANDT AU MUSÉE DU LOUVRE

(PLANCHE 9.)

PEU à peu, au cours de ces dernières années, le Musée du Louvre s'est transformé. Il n'est que juste de rappeler, en ce qui concerne la peinture, que M. Georges Lafenestre, aidé de M. Jean Guiffrey, s'était déjà appliqué à donner plus de jeu, plus d'espace aux tableaux de notre galerie, à les grouper d'une façon à la fois plus harmonieuse et plus méthodique. Désireux de célébrer chez nous le troisième centenaire de Rembrandt, M. Leprieur, qui a récemment succédé à M. Lafenestre, avait dès l'an dernier conçu le projet de réunir dans une des travées de la Grande Galerie les tableaux de Rembrandt jusque-là dispersés, placés pour la plupart dans des salles trop exiguës et mal éclairées. Comme l'a très justement remarqué ces jours derniers M. Roujon, en louant comme il convient l'arrangement auquel s'est arrêté M. Leprieur: « Rembrandt ne s'accommode d'aucun voisinage ; disons mieux, aucun voisinage ne s'accommode de lui. Relégué dans ces petits cabinets faits pour les prosateurs de l'anecdote, son génie ressemblait à un fauve en cage. » Le voilà délivré aujourd'hui de toutes les promiscuités et tout à fait chez lui.

Plus d'une fois déjà, on avait eu la pensée de fractionner en compartiments cette immense galerie du bord de l'eau, s'étendant à perte de vue, vide, triste, peu attirante en ses trop vastes perspectives. Chaque fois, on y avait renoncé dans la crainte de détruire cet ensemble architectural d'un palais si peu fait d'ailleurs pour recevoir des peintures. Ceux qui, le 25 février dernier, assistaient à l'inauguration de la Salle Rembrandt ont été unanimes à reconnaître l'heureuse disposition de draperies qui, sans masquer entièrement l'étendue de la galerie, en restreignent cependant la vue. La tâche était difficile : M. Leprieur s'en est tiré à son honneur. C'était une vraie fête pour Rembrandt et pour ses admirateurs que cette inauguration solennellement consacrée par la présence du Président de la République, entouré de ses ministres. La salle qui nous montre réunies toutes les œuvres du maître que possède notre musée, n'a cependant reçu d'autre décoration qu'une tenture d'un rouge amorti, choisie après maint essai, avec un goût parfait. Mais les tableaux, soigneusement nettoyés, ont tous reçu des cadres anciens en bois doré ; ils se présentent à nous bien groupés, la Bethsabée faisant au centre une note éclatante de lumière. Rembrandt se retrouve là en famille, au milieu de ses élèves, dans l'atmosphère qui lui convient. Sans rien qui la distraie, l'admiration peut se donner libre cours en présence de ses chefs-d'œuvre.

Le grand artiste est bien représenté au Louvre, qui possède vingt-deux tableaux de lui. Si l'Ermitage de Saint-Pétersbourg, qui n'en possède pas moins de quarante, l'emporte par le nombre ; si les grandes peintures de corporations : la *Leçon d'Anatomie*, la *Ronde de Nuit* et *les Syndics*, sont, ainsi qu'il convient, restées en Hollande, leur patrie et leur vraie place, notre Musée national n'a cependant comme qualité rien à envier aux autres Collections de l'Europe. Je ne dirai pas que toutes les acceptions du talent de Rembrandt sont ici représentées, car, avec lui, chacune de ses œuvres ayant son intérêt propre, chacune aussi réserve ses révélations particulières, même à ceux qui croient le

bien connaître. Dans tous les genres il a mis sa marque, et son Étude du *Bœuf écorché*, ainsi que celle du *Paon et de la Paonne morts* qui appartient à M. W. Cartwright, et celle du *Butor* de Dresde, dépassent de beaucoup comme valeur d'art tous les tableaux des peintres de nature morte hollandais, dont on sait pourtant l'habileté.

De même, pour les peintres d'intérieurs, quelle œuvre pourraient-ils opposer à ces deux *Philosophes en méditation* qui, dans le réduit discret où rien ne trouble leur repos, peuvent en paix suivre leurs pensées ? Ce n'est pas seulement la vérité du clair-obscur qui recommande ces deux tableautins à notre attention, c'est surtout la signification expressive que cette lumière pure et sereine, immatérielle en quelque sorte, ajoute à une telle image. Le meilleur de ces *Philosophes* — ils sont tous deux datés de 1633 — nous offre le type d'un vieillard que le jeune maître a plus d'une fois reproduit à cette époque : dans deux beaux dessins à la sanguine des Musées de Berlin et du Louvre, dans une eau-forte de 1631 (Bartsch, 260), dans le tableau aujourd'hui disparu du *Baptême de l'Eunuque* qui ne nous est plus connu que par la méchante gravure de Van Vliet; dans le *Saint Anastase* du Musée de Stockholm (1631) et, au Louvre même, dans l'admirable *Ermite lisant* que nous devons à la libéralité de M. Kæmpfen. Mis brusquement à la retraite, le directeur honoraire de nos musées nationaux n'a pas voulu quitter la chère maison à laquelle il avait donné le meilleur de son activité et de son dévouement, sans lui laisser un témoignage de l'affection qu'il avait pour elle. Grâce à lui, nous possédons cette œuvre exquise dans laquelle dès 1630, à la veille de son départ de Leyde, Rembrandt manifeste déjà sa personnalité par la profondeur et l'intimité de sentiment qu'il a su y mettre Cette peinture, la première en date de toutes celles de notre musée, nous permet de mieux suivre l'entier développement artistique du maître, depuis ses débuts jusqu'à la fin de sa carrière.

Quel que soit le sujet traité, le clair-obscur lui fournira désormais un élément pittoresque grâce auquel il subordonnera entre eux tous les détails d'une composition, en n'insistant que sur les traits qui peuvent en rendre l'expression plus saisissante. On n'a pas assez remarqué d'ailleurs que cette intervention du clair-obscur n'atteindrait pas toute son éloquence si elle n'était soutenue chez le grand artiste par les fortes qualités d'un dessin très pénétrant, et par cette étude constante de la nature qui a permis à Rembrandt de se renouveler sans cesse et d'accroître indéfiniment ses facultés natives d'observation. Il n'appartient qu'à lui, en effet, de traduire, comme il l'a fait, avec un simple trait, l'expression des sentiments humains les plus divers et les plus complexes, par une attitude, un geste, et une physionomie, toujours nettement compréhensibles et comme pris sur le vif.

Avec toutes les nouvelles ressources mises en œuvre par lui, la peinture a disposé depuis lors d'une merveilleuse richesse d'éléments expressifs. A l'origine, les primitifs avaient cru étendre son domaine en nous montrant, juxtaposés dans une même œuvre, des épisodes différents se rapportant à un sujet donné. Pensant affranchir ainsi leur art de l'immobilité à laquelle il est condamné, ils espéraient sans doute lui conférer un peu de ce privilège de la succession dans le temps qui reste l'apanage de la musique. Mieux instruits, mieux armés, les peintres ont compris que sur le terrain qui leur appartient ils avaient désormais en leur pouvoir la faculté d'insister sur ce qui est essentiel, d'atténuer ce qui n'est qu'accessoire et de concentrer avec une puissance de persuasion singulière autour de la représentation d'un seul fait, en un seul lieu, tous les commentaires éloquents qui sont de nature à en préciser le caractère et la signification.

C'est surtout dans les tableaux religieux que Rembrandt a su déployer la pleine originalité de son génie, et le Louvre possède en ce genre des chefs-d'œuvre incomparables : *l'Ange Raphaël quittant Tobie* (1637) avec le vol fulgurant de l'Ange; puis, de 1640, la glorification de la famille et du travail dans le poétique *Ménage du menuisier*; ensuite, datés tous deux de 1648, le *Bon Samaritain* si délicatement décrit par Fromentin, et cet adorable *Repas d'Emmaüs*, un sujet cher au maître, auquel il est plus d'une fois revenu au Musée de Stockholm, dans la collection de Mme Ed. André, dans ses dessins et ses gravures, et au Louvre même dans un autre exemplaire découvert au palais de Compiègne par M. Bredius, un peu malmené par le temps, mais qui en nous montrant les tâtonnements successifs de l'artiste, rend encore plus précieux pour nous le chef-d'œuvre définitif auquel s'est arrêtée sa pensée. Avec *Saint Mathieu et l'Ange*, un autre prodige

de la fin de sa carrière (1661), le grand magicien arrive à nous montrer dans l'évangéliste attentif à recueillir les paroles du divin messager, la transformation idéale d'un visage assez vulgaire, envahi et illuminé par l'inspiration d'en haut.

Sur lui-même, sur les siens, sur sa vie intérieure, Rembrandt nous fournit au Louvre les renseignements les plus intimes. Le voici jeune encore, en 1633 et 1634, tout à fait célèbre, aux approches et au lendemain de son mariage, épanoui, élégamment paré, souriant à son bonheur et à ses succès; puis en 1637, dans sa pleine maturité, avec sa physionomie franche et ouverte, avec son large front où déjà la concentration du regard et de la pensée a creusé les plis de rides prématurées; vieux enfin, en 1660, battu de l'adversité, misérablement vêtu, mais toujours vaillant, heureux même puisqu'il a sa palette à la main.

Si le doux et charmant visage de Saskia manque à notre collection, Hendrickje, la fidèle compagne des mauvais jours, est là à côté du maître avec la tendre expression de ses traits avenants, prête à tous ses caprices, posant nue devant lui pour cette petite figure frissonnante de *Baigneuse* et pour cette magnifique *Bethsabée* (1654) que nous devons toutes deux à la royale magnificence de M. Lacaze. De ses chairs resplendissantes, cette Bethsabée illumine toute la salle ; elle vient de recevoir la lettre de David, et troublée, encore indécise, elle laisse errer sa pensée. Plus tard, vers la fin (1663), c'est encore Hendrickje, mais vieillie, déformée par l'embonpoint, qui sous la désignation imprévue de *Vénus et l'amour*, nous est montrée caressant un pauvre enfant piteux, à la mine pleurarde, aux ailes mal ajustées. La mythologie n'a jamais porté bonheur aux Hollandais ; le sens de l'antiquité leur manque complètement, à Rembrandt aussi bien qu'à ses confrères, et l'on sait l'étrange caricature qu'il a faite de Ganymède. Mais si pour de tels sujets les Italiens, héritiers des traditions antiques, en ont pour nous fixé le style, à oublier le titre du tableau, à n'y voir qu'une mère consolant son enfant, il faut reconnaître que, même en une si grosse erreur, Rembrandt, par la tendresse qui unit ces deux êtres, mérite qu'on le regarde et arrive à nous toucher. Enfin, près du portrait de son père, dans ce beau jeune homme aux traits élégants, peint en 1658, on croit reconnaître Titus, son fils bien-aimé, pour lequel Hendrickje s'est montrée si maternelle et qui, de concert avec elle, a de son mieux entouré la vieillesse imprévoyante de ce grand enfant de génie que fut Rembrandt.

En face de la paroi où le maître règne en triomphateur sont rangées les œuvres de quelques-uns de ses amis comme Lievens et Roghman ; d'Ostade qui fut un moment son imitateur, et de plusieurs de ses disciples, Gérard Dou, Bol, Flinck, Victors et van Eeckout. Malgré la liberté qu'il s'appliquait à leur laisser, tous ont plus ou moins subi son ascendant. Impuissants à l'égaler dans les voies qu'il leur avait ouvertes, quelques-uns ont essayé de secouer son influence. Si tous s'effacent devant lui, du moins ils lui font ici cortège, et constituent autour de lui comme une atmosphère familiale, où éclate mieux encore son incontestable autorité.

MM. Braun et Sedelmeyer ont bien voulu, en cette circonstance, mettre une suite nombreuse de photographies des œuvres du maître à la disposition de M. Leprieur qui les a classées méthodiquement, par ordre chronologique, en des meubles à volets placés de part et d'autre à l'entrée de la Salle Rembrandt.

La travée de la grande galerie qui précède ce sanctuaire est consacrée à Van Dyck, à Jordaens et surtout à Rubens, et leurs œuvres ont été, très heureusement aussi, l'occasion d'un remaniement effectué par les soins de M. Leprieur. L'originalité et l'universalité du génie de Rubens, remises en pleine lumière par ce nouveau groupement, se montrent dans tout leur éclat, avec des tableaux tels que la *Kermesse*, les *Paysages*, le *Tournoi*, l'*Adoration des Mages*, la *Thomyris* et le délicieux *Portrait d'Hélène Fourment*, tout éblouissant de vie et de fraîcheur. On comprend mieux, en voyant des chefs-d'œuvre si différents, la richesse infinie d'un art qui comporte une telle variété d'acceptions.

Le jour même de l'inauguration de la salle Rembrandt, le zélé, l'ardent conservateur de la sculpture moderne, M. André Michel, faisait aux Amis du Louvre, avec son savoir et sa verve habituelle, l'honneur des nouvelles acquisitions données par eux à notre musée, notamment celles des deux importantes statues de Charles le Bel et de Jeanne d'Évreux par Hennequin de Liège, provenant de l'abbaye de Maubuisson. Naguère encore tout à fait méconnue, notre sculpture nationale commence à être estimée à sa valeur et les salles qui lui sont consacrées sont devenues tout à fait insuffisantes à contenir les beaux

ouvrages dont ce service s'est enrichi en ces dernières années, depuis ceux de nos *ymagiers* anonymes du moyen âge, jusqu'aux bustes exquis des enfants Brongniart modelés par Houdon. Dans ce palais du Louvre, non seulement si peu préparé à abriter nos collections, mais où il semble qu'on ait pris à cœur d'ajouter encore par l'incohérence des dispositions pour leur donner une appropriation convenable, il serait à propos d'adjoindre aux salles aujourd'hui occupées par la sculpture moderne les locaux voisins afin de reconstituer, du moins dans les limites du possible, l'organisation homogène et historiquement logique qu'il est permis d'y obtenir.

Mais de toute façon, il faut bien reconnaître qu'un souffle de rénovation a pénétré dans cette maison trop longtemps inerte, et que nos conservateurs rivalisent maintenant de zèle pour l'enrichir et mettre mieux en valeur les richesses artistiques confiées à leurs soins. On s'est un peu trop habitué à vivre à côté de ces trésors d'art accumulés, sans les apprécier comme il faudrait. Ainsi qu'il arrive avec des êtres chers qu'un commerce de tous les instants nous empêche de juger, et que nous nous contentons d'aimer, que de fois nous avons entendu vanter les musées étrangers au détriment de notre propre musée! Si, à certains égards, plusieurs d'entre eux possèdent des œuvres supérieures aux nôtres, je ne crois pas qu'aucune des grandes collections publiques l'emporte sur l'ensemble de celles du Louvre. Pour ma part, au retour de nombreux voyages d'étude à travers l'Europe, tout plein des admirations que j'avais ressenties sur ma route, j'ai toujours eu hâte d'aller revoir le Louvre; à chaque fois, c'est avec une satisfaction bien légitime que j'ai mieux compris son excellence.

Émile MICHEL.

L'EXPOSITION DE TISSUS ORIENTAUX ET DE MINIATURES DE LA PERSE ET DE L'INDE

au Musée des Arts Décoratifs

(PLANCHE 10.)

LE Musée des Arts décoratifs, fidèle à son programme de faire alterner les expositions d'art moderne et les expositions rétrospectives, nous montre au pavillon de Marsan, après les œuvres des artistes décorateurs, un ensemble de tissus orientaux anciens et de miniatures de la Perse et de l'Inde. Il y a quelques années, il avait organisé dans ses salles encore inachevées une admirable exposition des Arts Musulmans; les amateurs de Paris avaient prêté les plus belles pièces de leurs collections et l'on se souvient de la somptuosité de ces vitrines de céramiques, de cuivres incrustés, de verres émaillés ou d'ivoires, de ces manuscrits, de ces tapis et de ces soies; mais l'abondance des richesses avait obligé à ne prendre que quelques types de chaque sorte. On a pensé qu'il serait intéressant, après avoir présenté un tableau d'ensemble de l'art musulman, de reprendre chacune de ses branches en détail, et l'idée se trouve fort heureuse : non seulement l'exposition de tous ces velours et de ces soies, que des miniatures encadrent, est une fête pour les yeux, mais leur rapprochement permettra peut-être aux savants et aux amateurs de résoudre certains des problèmes qui se posent à leur sujet.

Rien de plus somptueux que ces salles hautes où, dans les vitrines, s'étalent les velours, les soies et les tissus d'or et d'argent. Sans doute, si l'on songe aux étoffes japonaises que nous avions admirées l'été passé à la même place, il faudra bien reconnaître que la fantaisie ici est moindre; dans les fines nuances de coloris, dans la grâce du jet d'une branche ou dans l'ingéniosité de la répétition d'une fleur, d'un papillon ou d'un oiseau, les Japonais demeurent des maîtres qui n'ont jamais été égalés; leur naturalisme à la fois ingénu et naturellement raffiné a embrassé toute la nature, et il n'est si mince détail au premier abord dont ils n'aient su tirer le parti le plus spirituel. Chez les musulmans, au contraire, le naturalisme est in-



Miniature persane du XVI[e] siècle.

(Musée des Arts décoratifs.)

connu; à quelques rares exceptions près, ils ne regardent point la nature, et quelques fleurs stylisées, dont il est parfois difficile de reconnaître l'espèce, suffisent, au milieu de rinceaux, pour constituer tout le décor. Il n'en était pas tout à fait de même au haut moyen âge, et l'Orient, sous des influences diverses, a lui aussi connu les imaginations fécondes, seulement les exemplaires de ces temps reculés manquent dans les collections françaises, et l'on a dû se borner aux époques moins lointaines. Mais pour celles-là, et la pauvreté d'observation une fois admise, quelle prodigieuse richesse dans les combinaisons de lignes! Dans ces quelque trois cents pièces, le principe décoratif est identique ou à peu près, mais on n'en trouverait pas deux parfaitement semblables et toujours quelque variante ingénieuse vient surprendre dans la pose de la fleur ou dans la forme du rinceau, sans compter l'éclat et la puissance du coloris, d'ordinaire dans les mêmes tons rouges, rarement blancs, plus rarement encore verts ou violets, et où la répartition des ors et des argents, la différence des techniques et la proportion des pleins et des vides créent une étrange variété.

Malheureusement sur ces merveilles nous ne savons rien ou à peu près. Leur date encore peut se fixer approximativement : certains manuscrits du XV[e] au XVIII[e] siècle présentent avec elles des analogies de style si évidentes qu'il faut les croire contemporains, et les scribes ont eu parfois l'heureuse pensée de noter sur leur livre l'année où ils l'ont écrit. Mais les pays d'origine demeurent mystérieux. Nous savons que les soies du XVI[e] siècle où sont brochés des personnages furent tissées en Perse; le décor persan est assez caractérisé d'autre part, et les tapis le répètent assez souvent pour que nous puissions tenir pour évidemment persans certains tissus d'or ou d'argent à petits dessins, d'ordinaire des semis de fleurs. Mais qu'y a-t-il de vrai dans l'attribution traditionnelle de certaines soies aux ateliers de Brousse et de ces carrés de velours d'un type particulier à ceux de Scutari? Ils ressemblent, nous dit-on, aux céramiques qui ornent les mosquées; seulement l'origine des céramiques de revêtement est aussi mal connue que celle des étoffes; on ignore si elles étaient faites sur place ou envoyées de fabriques lointaines, et le nom de Rhodes, un moment fort en honneur pour les plats, n'est qu'un terme inexact qui déguise mal notre ignorance. Et pour ces grands lés de velours qui sont la joie de l'exposition, l'embarras est plus grand encore : on ne sait même pas s'ils sont véritablement de fabrique orientale. Si les comptes du moyen âge nous assurent que l'exportation des étoffes d'Orient était fort active en Italie, et que, de là, elles se répandaient en France et ailleurs, il n'est pas moins certain que l'Italie les a imitées; à la Renaissance, Venise et Gênes ont copié le décor oriental, et les personnages des *Noces de Cana* se prélassent pour la plupart dans des étoffes dont nous avons ici des échantillons. Etaient-elles importées? étaient-ce des imitations? c'est cette dernière opinion qui tend à prévaloir, et l'on tient volontiers aujourd'hui que la plupart des lés de velours à dessins si amples et de style si magnifique, d'un orientalisme impeccable, ne furent que des contrefaçons. Quand on se souvient de la banalité des cuivres incrustés des azziministes vénitiens et qu'on les compare aux chefs-d'œuvre des batteurs de Damas, de Mossoul ou du Caire, peut-on croire que la même différence existait entre les tissus orientaux et leurs imitations? et que devaient être alors ces originaux, si les merveilles que nous avons sous les yeux n'en sont que les reflets? Souhaitons que l'exposition présente nous donne sur ce point quelque lumière.

Malgré les efforts de M. Bode et d'autres savants, la classification des tapis n'est pas beaucoup plus avancée et, presque toujours, il faut nous borner à les admirer sans savoir sûrement d'où ils viennent.

Pour les miniatures au contraire, nous sommes un peu moins mal renseignés. Les miniatures en effet ne sont que des pages arrachées de manuscrits, et de même que les copistes ont souvent daté leurs livres, on peut savoir parfois par eux où ils ont écrit : grâce à des comparaisons attentives, que MM. Blochet et Migeon ont commencées en France et le D[r] Sarre en Allemagne, des groupements commencent à se former. Il ne semble pas que l'exposition comprenne aucune image du moyen âge, de ces miniatures d'un style si puissant, telles que celles de certains manuscrits du XIII[e] et du XIV[e] siècle de la collection Schefer à la Bibliothèque nationale; mais à partir de la fin du XV[e] siècle, les exemples abondent, et bien souvent excellents.

Le groupe le plus attrayant est assurément celui des Persans du XVI[e] siècle, où des illustrations tirées de romans et de recueils de poésies nous montrent la vie de cour et de guerre sous tous ses aspects :

princes à la chasse, leur faucon au poing, ou rendant la justice, se délassant à entendre la musique dans une salle du palais, ou prenant la collation dans des jardins peuplés d'arbres aux couleurs tendres, chargeant furieusement leurs adversaires dans la mêlée terrible d'une bataille, ou, d'un coup de sabre, en combat singulier, faisant rouler leurs têtes sur le sable sanglant. La précision et la grâce du dessin, l'harmonie des tons où les trouvailles exquises abondent, rendent cette école particulièrement charmante, de même qu'on aime avant tous les autres les tapis contemporains où les mêmes personnages se livrent aux mêmes exercices sous des végétations encore plus prodigieuses. En Perse encore, on trouverait une école de dessinateurs vraiment extraordinaires, qui dans des personnages d'assez grande dimension, tracés au trait, presque toujours en grisaille et sans l'emploi de la couleur, se sont montrés les rivaux des meilleurs, d'Ingres ou des Japonais.

L'autre groupe bien déterminé est celui des Indous; venus après les Persans, ils n'en ont pas connu la grâce juvénile et ardente, et trop souvent des artistes médiocres se sont bornés à des répétitions fastidieuses; certains artistes excellents s'y rencontrent pourtant, portraitistes parfois singulièrement observateurs, très habiles aussi à rendre les mystères de la vie contemplative, voire ceux de la passion la plus désordonnée.

A côté des deux grandes écoles où certains noms d'artistes ont pu être relevés, s'en trouvent d'autres, curieusement mêlées d'influences étrangères; peut-être dans certains morceaux persans trouverait-on la trace des anciens modèles sassanides; d'autres, exécutés dans des centres plus voisins des contrées ou domina Byzance, rappellent après de longs siècles certaines traditions byzantines, et dans les ateliers de l'Asie centrale, très féconds eux aussi, les Chinois ont exercé une influence décisive : une curieuse miniature appartenant au Musée des Arts décoratifs est à cet égard bien significative. Il faut espérer que quelque orientaliste français profitera de l'occasion offerte et qui sans doute ne se retrouvera plus avant longtemps, qu'il relèvera les signatures et les dates éparses sur tant de miniatures ou de manuscrits, qu'il photographiera ces documents et contribuera ainsi à préciser les renseignements que nous a fournis sur son art cet Orient si admiré aujourd'hui et si mystérieux encore.

Les grandes décorations des Corans, purement géométriques et avec des rinceaux d'or courant sur fond bleu, chefs-d'œuvre des ateliers du Caire et des autres centres religieux où la reproduction de la figure humaine n'était point tolérée, font quelque peu défaut à cette exposition ; de même que les miniatures persanes à personnages s'accordent avec les tapis et les soieries contemporaines faites pour la cour des shahs, de même les miniatures à rinceaux nous auraient montré la façon dont les peintres traitaient les arabesques si familières aux tisserands et aux céramistes de l'Asie Mineure. Mais la lacune est peu importante et il faut admirer tel qu'il se présente un si bel ensemble.

Le grand public a un peu trop la tendance à confondre les turqueries de bazar avec l'art oriental, comme il fait mal la différence entre l'art japonais et les japonneries d'exportation : cet été il avait pu se pénétrer, au pavillon de Marsan, de quelques chefs-d'œuvre de l'art japonais; le voici à même de connaître mieux l'art de l'Orient. Souhaitons qu'il s'y intéresse, car au spectacle de ces grands partis pris décoratifs d'un si noble effet, son goût ne pourra que se former, et peut-être, avec le grand public, quelques artistes consentirons-ils à venir : ils n'aiment pas, sans doute, à recevoir des leçons et ceux qui ne sont pas de simples copistes de l'ancien en font fi pour la plupart; plusieurs gagneraient pourtant à une promenade au milieu de ces tissus si largement dessinés et d'une telle franchise de coloris, et nous ne voulons pas désespérer de voir quelques-uns d'entre eux faire leur profit des conseils qu'ils en pourraient recevoir.

Raymond Kœchlin.

✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱

LA RECONSTRUCTION DU MUSÉE DU LUXEMBOURG

II

Le séminaire Saint-Sulpice.

La maison fondée par M. Olier en 1645, écrit Renan dans ses *Souvenirs d'enfance et de jeunesse*, n'était pas la grande construction quadrangulaire, à l'aspect de caserne, qui forme maintenant un côté de la place Saint-Sulpice. L'ancien séminaire du XVIIe et du XVIIIe siècle couvrait toute l'étendue de la place actuelle et masquait complètement la façade de Servandoni. L'emplacement du séminaire d'aujourd'hui était occupé autrefois par les jardins et par le collège de boursiers qu'on appelait les Robertins. Le bâtiment primitif disparut à l'époque de la Révolution. La chapelle, dont le plafond passait pour le chef-d'œuvre de Lebrun, a été détruite, et, de toute l'ancienne maison, il ne reste plus qu'un tableau de Lebrun représentant la Pentecôte d'une manière qui étonnerait l'auteur des *Actes des apôtres*. La Vierge y est au centre et reçoit pour son compte tout l'effluve du Saint-Esprit qui, d'elle, se répand sur les apôtres. Sauvé à la Révolution, puis compris dans la galerie du cardinal Fesch, ce tableau a été racheté par la Compagnie de Saint-Sulpice ; il orne aujourd'hui la chapelle du séminaire. »

Cette description de Renan est fort exacte et donne bien le caractère de cette grande bâtisse morose qui tient, comme il le dit, de la caserne, du couvent et surtout de la prison. Supprimé en 1790, démoli en 1800, le séminaire des Sulpiciens fut rouvert sur les démarches de M. Émery, leur supérieur général, grand vicaire de l'ordre, évêque de Paris, nommé conseiller de l'Université en 1808, et fut reconstruit dès 1820 sur les plans de Godde.

De hauts murs l'enserrent à droite et à gauche le long de la rue Bonaparte et de la rue Férou, murs qui ne tarderont pas à sauter pour être remplacés par des grilles mettant à découvert les jardins qui entourent la maison.

Le bâtiment, en lui-même, forme un grand carré dont chaque côté mesure 60 mètres de longueur, sur le dehors, et 35 mètres sur la cour qui s'ouvre au centre, entourée d'arcades prises dans la profondeur de la construction du rez-de chaussée. Le côté de l'ouest, cependant, se prolonge vers le sud en formant une sorte de pavillon avancé, dépassant la construction générale d'une dizaine de mètres. Du côté est, des pierres d'attente, le long des murs du bâtiment, sans façade, montrent qu'un pavillon semblable avait été prévu. La construction en a été empêchée par le voisinage trop proche des maisons privées formant enclave dans ce terrain, du côté de la rue Férou.

Dans l'axe nord-sud du bâtiment, à une distance de 4 ou 5 mètres, se dresse la chapelle. Est-ce, comme on l'a écrit, l'ancienne chapelle des Robertins ? Elle paraît plutôt, d'après les archives du bureau des édifices cultuels, avoir été construite en 1835. Elle mesure 30 mètres de long sur 12 de large et le passage qui la relie au séminaire forme, au rez-de-chaussée, vestibule, et au premier étage, loggia. Son architecture sobre dans le goût du XVIIe siècle ne manque pas d'une certaine élégance austère. Elle est décorée sur les côtés de six grands panneaux peints qui ont une certaine tenue et, dans le fond, d'une vaste fresque, fort médiocre, d'ailleurs noyée dans l'ombre et signée *Paulhe* de *Béziers*. Le maître-autel comprend encore la *Pentecôte* de Lebrun, signalée par Renan, peinture qui semble bien, dans la pénombre où on l'aperçoit, une œuvre d'un beau caractère.

Les bâtiments proprement dits comprennent un rez-de chaussée et trois étages. Chacun de ces étages mesure 2 m. 65 de haut. Ils sont composés, au rez-de chaussée, de vastes salles, élevées de plafond, qui servaient de réfectoires, de salles de conférences et de cours, etc. Aux étages supérieurs, sauf sur la façade du premier où sont les appartements des dignitaires de la Congrégation, ce ne sont que chambres et petits logements s'ouvrant sur un corridor contournant tout le bâtiment dans son milieu. Les combles, derrière la corniche, sont également divisés en cellules.

A droite, tout le long de la rue Bonaparte, une longue allée, bordée d'arbres taillés, se prolonge en formant deux terrasses successives jusqu'à la rue de Vaugirard. A la hauteur du milieu de cette allée, le long de la chapelle, se dresse une salle de conférences, construite en matériaux provisoires, fer, bois et tôle, qui sera supprimée.

Le reste du grand quadrilatère qui englobe ces

mutilés le sculpteur Geoffroy, lors des restaurations récentes, a reconstitué les deux statues. Les débris originaux sont déposés dans son atelier. Pendant qu'Apollon joue de la lyre, Marsyas, désormais vaincu, se tait. Pour que nul n'en ignore, la légende s'étale sur le linteau de la lucarne : *Marsyas victus obūtescit.* Détail savoureux que révèle l'examen du torse original : Marsyas ne jouait pas de la flûte rustique que la tradition lui attribue; la nature de l'attache, visible à l'épaule et le long du flanc droit, l'écartement et la disposition des avant-bras, semblent imposer l'hypothèse de la cornemuse. Et c'est pour elle que s'est décidé M. Geoffroy. Elle s'accorderait assez avec le génie de l'époque où nous sommes. Sur le meneau de la fenêtre inférieure un cartouche porte le millésime de 1535 : c'est le moment exquis où les traditions nationales et le goût de terroir se mêlent encore aux influences étrangères pour composer une originalité qui durera trop peu. La cornemuse, c'est bien toujours la flûte, et la double flûte ; mais elles pendent à l'outre que les Marsyas de Neustrie gonflent de leur âme obscure. Selon l'inscription, l'instrument reste inactif entre les mains inertes : encore quelques années, et ce sera fini de la cornemuse vieillotte devant le triomphe de la lyre. En poésie aussi, ce sera fini bientôt des vieux genres où la verve du moyen âge, jusqu'à Marot, tournait de rustiques figulines ; ils cèdent la place, en vertu de la décision des Apolliniens de la Pléiade, aux genres lyriques consacrés par les *vates* de l'antiquité.

La Renaissance, et le seigneur d'Escoville en particulier, sont trop livresques pour qu'il n'y ait pas dans cette petite scène aérienne un symbole. Est-ce un hommage à la musique ? La Renaissance italienne, qui l'a beaucoup aimée, en fait, avec Castiglione, un élément indispensable de l'éducation de l'honnête homme, et ses peintres, des quattrocentistes à Raphaël, la célèbrent presque tous en compagnie d'Apollon et des Muses. Ici, sous la lucarne, deux hommes vêtus à l'antique frappent sur des lamelles comme des Tubalcaïns qui inventent les sons en forgeant le métal. Un autre chapiteau montre un Génie qui croise deux harpes au-dessus de sa tête et tient un luth; et au sommet de la lucarne une délicieuse jeune femme joue du théorbe.

Il se peut que ce symbole ait été dans la pensée du maître du logis et de l'artiste; mais il est sans préjudice d'une autre signification plus haute et plus large. Ici, comme dans toute l'Italie d'alors, Apollon vainqueur de Marsyas, c'est la Renaissance dont les lumières dissipent les « ténèbres du moyen âge », c'est l'intelligence maîtresse des instincts confus, l'harmonie savante qui fait taire les voix désaccordées des choses. Tel est bien le sens de la scène dans la *Chambre* de la Signature de Raphaël, où l'Apollinisme n'est qu'une forme du Néo-platonisme ficinien.

Et quelle place pouvait mieux convenir à la figuration du mythe? Tous les bruits du dehors, bourrasques ou tumultes de la rue, en se heurtant à la lucarne de ce logis Renaissance, s'asservissent à la musicalité. La baie élégante, légère, se dresse au-dessus de la cour qu'entourent des allégories spiritualistes, contre les combles ; et le triomphe d'Apollon a lieu dans la lumière de l'espace dont le dieu concentre en lui la gloire. Apollon occupait encore, si l'on en croit M. Sauvageot, le sommet d'une des lanternes.

Il semble bien que ce sens du mythe, dont le choix révèle une fois de plus les goûts complexes du maître du logis et sa culture humanistique, se précise dans les bas-reliefs et statues de l'aile du nord : David tient la tête coupée de Goliath, barbue et chevelue ; Judith saisit d'une main, à pleins cheveux, la tête hirsute d'Holopherne et serre, de l'autre, le couteau qui a supprimé l'Assyrien; Persée, dressé sur un roc, abat d'un large coup de glaive le monstre marin qui retient Andromède prisonnière. C'est encore, c'est toujours la victoire des divinités ou des héros généreux sur les puissances inférieures, énergies cosmiques ou sensualité velue. Et c'est pourquoi l'intérêt du *Débat* n'est pas ici dans la valeur artistique, puisque l'original est mutilé, mais dans la pensée maîtresse qu'y a mise un particulier et toute l'époque, l'orgueil de soi, de son labeur et de son érudition.

Il fallait s'attendre que le XVII[e] siècle perdît de vue le sens du mythe pour n'en retenir que la plasticité. Au Musée de Caen, un intéressant tableau anonyme de l'École Génoise (n° 34), produit des rapts d'Italie envoyé ici en 1811, nous montre encore le *Débat*, en s'attachant surtout à la beauté des formes. Le sens essentiel y est encore, mais simplement comme une occasion de virtuosité dans le morceau.

Apollon assis sur un roc joue de la viole de bras en regardant dédaigneusement le Silène. Celui-ci, vautré sur le sol dont les forces confuses

montent en lui, souffle dans sa flûte. Contraste des personnes : la chevelure épaisse et noire de Marsyas fait ressortir la blondeur apollinienne, dont les boucles s'enroulent en accrochant des reflets. L'oreille est une conque énorme où s'engouffre le chœur universel; le gonflement des joues accroît la brutesse de la figure, faite de creux et de méplats. Tout l'être, enfoncé dans l'ombre sauf le dos modelé avec une vigueur michelangélesque, sert d'opposition à la clarté qui baigne l'olympien.

Quel thème favorable au métier pour des artistes qui ne connaissaient plus guère l'inspiration ! Apollon est l'académie d'éphèbe, où la force se doit tempérer de grâce ; Marsyas est l'académie banalement puissante, où les protubérances musculaires ne sont qu'un jeu pour l'artiste épris du modelé d'école. Le torse est beau, mais déjà vu : c'est l'éternel torse d'Hercule qui d'Apollonios Nestoros d'Athènes (Belvédère du Vatican) aux disciples de Michel-Ange étale partout ses reliefs d'un athlétisme quasi forain. Ces sortes d'insistances sont coutumières à l'art de décadence.

La tare de Marsyas dans le tableau de Timoteo Viti (1467-1523) au Louvre ne se manifestait que dans son crâne ras, signe de vilenie pour le quattrocento italien, et dans le ton foncé de sa chair : mais le corps est aussi respectueusement, j'allais dire aussi religieusement dessiné et modelé que celui du dieu, avec la même élégance un peu grêle. Il est assis, non vautré. Et sans doute c'est encore un moyen de préciser les distances, ou plutôt la hiérarchie. Mais redressez-le en pensée : sa sveltesse ne fera que contribuer à la note dominante du tableautin où le fin paysage, les arbres au feuillage clairsemé, la discrétion des fabriques, le relief atténué des montagnes qui pourtant demeurent graves, la blondeur de l'atmosphère enfin composent de la musicalité. Marsyas, qui reste dans sa nature et son rôle, ne fait pas dans l'ensemble cette tache dont notre Génois a voulu délibérément blesser les yeux. Et je ne parle pas chez ce dernier de l'abus du bitume, commun aux dramatistes des écoles génoise, bolonaise et napolitaine.

Cet art véhément et artificieux qui s'adresse aux imaginations un peu blasées par trois siècles de création artistique est bien plus sensible encore dans le Guido Reni (1578-1642) du Musée de Toulouse (n° 15).

Le Débat d'Apollon et de Marsyas n'est plus d'assez haut goût pour notre Bolonais. C'est le Châtiment de Marsyas. Tout le monde sait que ce dénouement de la fable est de tradition antique : les gemmes des Uffizi (3035) et de Naples (213), les sarcophages de Saint-Paul-hors-les-Murs et de la galerie Doria, le prétendu *Remouleur* et les deux Marsyas pendus des Uffizi, celui des Conservateurs à Rome et celui du Louvre, nous permettent d'y assister; et bien des artistes de la Renaissance, Raphaël et J. d'Udine entre autres, le prennent pour sujet.

Mais Guido Reni éprouve le besoin de le corser encore. Dans la tradition de l'Antiquité et de la Renaissance, c'est un Scythe qu'Apollon charge d'écorcher le présomptueux Phrygien : il reste, lui, hautain dans sa divinité. Tantôt, comme à la Tribune des Uffizi, le Scythe aiguise son couteau; tantôt, comme dans la fresque de Raphaël, il écorche avec la fine lame sur les indications du dieu, qui n'est là que comme justicier. Chez Guido Reni, Apollon écorche lui-même : boucher céleste, il se penche, s'applique, et découpe minutieusement un lambeau de l'aisselle : c'est un point très sensible !

Nous voilà loin du mythe où les Hellènes et la Renaissance voyaient le symbole de leur génie triomphant. C'est ici un fait-divers sensationnel, où les nerveux doivent frémir. La férocité espagnole se propage, Ribera n'a plus lieu, comme le veut la légende, d'être jaloux de Guido Reni, ni Naples de Bologne. Car c'est bien l'air de Bologne qui est coupable: Annibal Carrache (1560-1609) est Bolonais lui aussi, et c'est pourquoi dans son médaillon simili-bronze du Palais Farnèse Apollon dépèce encore lui-même Marsyas : il ne s'attaque plus à l'aisselle, mais à la cuisse ; en fait de boucherie, chacun préfère son morceau !

Et voyez où entraîne la virtuosité de l'intense. Marsyas n'est plus pendu à l'arbre, dans cette rectitude ou rigidité de tout le corps que son poids étire, rectitude si naturelle, que du Silène au Christ les sculpteurs anciens et les peintres modernes se sont rencontrés à la fixer amoureusement. Elle est d'une beauté simple et tragique. Le Bolonais veut du nouveau : aussi Marsyas est-il simplement attaché à hauteur d'appui, avec toute liberté pour se débattre en contorsions réalistes. La souffrance communique à son corps un spasme dont on finit, à force de regarder, par sentir en soi le commencement. Il y a là beaucoup de talent.

Il va sans dire que la physionomie a retenu l'artiste. On a dit que les Bolonais excellent à l'expression des passions; oui, et des passions purement physiques aussi : souffrance et volupté de la chair. C'est même pour cela qu'ici le Marsyas est très supérieur comme étude à l'Apollon : celui-ci est négligé, mollement dessiné et peint dans une blancheur cireuse qui a l'intention de rendre soit la clarté olympienne, soit le marbre des statues. Et cette figure d'adolescent n'exprime pas grand'chose. Mais, si la tête du Silène est fort belle, c'est dans le sens de la violence et de l'effet. Quel cri! Le Marsyas de Raphaël (Vatican) entr'ouvre à peine la bouche pour un cri étouffé : art impressionnant par sa discrétion même. Celui de Bologne hurle sous la lame d'une façon aiguë, exactement comme le patient dans l'*Opération* si curieusement réaliste d'Adriaen Brouwer au Louvre (salle XXXIV, coll. Lacaze). Sous la peau brune on sent sourdre la vie physique très puissante; l'ensemble est d'un dessin hardi, mouvementé : la bestialité impétueuse affleure partout dans ces membres qu'agite le dynamisme des récentes cosmogonies. J'ai écrit le mot de réalisme; mais, à vrai dire, c'est le romantisme qui caractérise cette œuvre où un dieu d'ivoire, désinvolte, découpe la peau d'un Silène fauve, tout convulsé, au milieu d'un paysage théâtral. L'étude du vrai intervient ici, mais non dans ce qu'il a de normal : Guido Reni le choisit dans ses aspects antithétiques et forcenés. Et voilà bien la peinture littéraire.

Il ne restera plus à Romanelli (1612-62), de l'école romaine mais élève du Dominiquin, qu'à forcer encore ces antithèses. Dans la salle des Saisons, au Louvre, il dote (1659-60) Marsyas de deux petites cornes et de pieds de bouc. L'animalité que l'art s'était jusqu'ici contenté de suggérer, désormais il l'étale. Tandis que le dieu ne quitte pas son Olympe, le Silène retourne au taillis, parmi les chèvre-pieds. C'est presque une scène de gibier et d'écorchement après la chasse, comme celle, toute proche, qui provient de la collection Albani, et où l'on voit un paysan éventrer et vider une chèvre. D'autant que désormais les opérateurs sont deux : l'un attache le faune sur deux branches en équerre, de sorte que l'écartement ressemble à un écartèlement, l'autre attire à lui la patte gauche en brandissant un couteau. Le symbole est bien dans la première intention du sujet, puisque les fresques de la salle sont consacrées à Apollon, dans le Palais qui va devenir le sanctuaire des Arts (1660); mais il n'est plus dans la composition de l'œuvre, dans l'art lui-même. Le métier a vaincu l'idée.

Ainsi, dans la représentation du mythe légué par l'antiquité, chaque siècle, chaque pays, chaque école, a mis son esthétique et fait confidence de soi.

René Schneider.

MUSÉES DE PARIS ET DE PROVINCE

Notes et Informations

MUSÉE DU LOUVRE

Le lundi 25 février a été inaugurée par M. le Président de la République la nouvelle salle Rembrandt, dont notre éminent collaborateur M. Émile Michel entretient d'autre part nos lecteurs.

Le même jour, les *Amis du Louvre*, à qui avait été réservée la première vue de cette nouvelle installation, étaient invités à venir voir en place dans les salles de la Sculpture du moyen âge, la belle série de sculptures provenant de l'abbaye de Maubuisson que le Louvre doit à leur libéralité.

Antiquités grecques et romaines. — Deux importants petits bronzes antiques viennent encore de se joindre aux séries du Louvre. Ces deux figurines, qui ont l'intérêt pour nos collections nationales d'avoir été trouvées il y a une soixantaine d'années aux environs de *Montdidier*, représentent l'un le dieu *Hélios* sous forme d'un éphèbe avec la tête auréolée de rayons, l'autre un personnage populaire dans une attitude très vivante et mouvementée. Nous comptons y revenir prochainement.

Département des peintures et dessins. — Un ancien portrait de l'école néerlandaise du XVIe siècle représentant le médecin Paracelse vient d'être légué au Louvre par le baron de la Coste. C'est sans doute l'original ou l'une des répliques du portrait que Rubens a reproduit dans une



Apollon et Marsyas.
Attribué à Timoteo Viti.
(Musée du Louvre.)



Cliché Couzi.

Apollon et Marsyas.
Par Guido Reni.
(Musée de Toulouse.)

copie éclatante qui figure aujourd'hui au Musée de Bruxelles.

✤✤✤ Les héritiers de Paul Meurice ont offert également au Louvre un beau portrait de femme par Granger, assez proche de la manière d'Ingres. C'est celui qui avait figuré à la Centennale de 1900.

✤✤✤ Enfin M. Henry Lemonnier a offert au Cabinet des dessins deux albums de croquis exécutés à Rome par son grand-père le peintre Gabriel-Anicet Lemonnier, qui obtint le prix de Rome en 1772, deux ans avant Louis David.

✤✤✤ **Objets d'art du Moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes.** — La collection Adolphe de Rothschild va se compléter par une exquise petite Vierge d'ivoire française du XIVe siècle acquise sur le reliquat des fonds de la donation. Bien connue des amateurs et des historiens de l'art français, cette figurine avait été exposée au Petit Palais en 1900; elle appartenait à M. Abel Lefranc.

✤✤✤ Un don de M. Ratzersdorfer a fait entrer au Louvre un joli bronze de la fin du XVIe ou du début du XVIIe siècle, représentant une femme occupée à traire une vache.

✤✤✤ Enfin deux bas-reliefs en cire, attribués à Clodion, ont été léguées au musée par M. Edmond Rousse. Nous les reproduirons bientôt dans la Revue.

✤✤✤ **Collections japonaises.** — M. Migeon, de retour d'une mission des plus fructueuses au Japon, a présenté ces jours derniers au Conseil des Musées le résultat des acquisitions faites par lui au cours de son voyage sur les crédits qui lui avaient été alloués par le Conseil. Il s'agit de deux importantes sculptures bouddhiques en bois d'un admirable caractère et d'une série de vingt-huit peintures bouddhiques, d'École de Kano et d'Oukyoyé. M. Migeon y a ajouté une vingtaine de pièces de poteries qu'il offre lui-même au musée. Nous espérons que M. Migeon voudra bien prochainement présenter lui-même ici plusieurs des œuvres dont il a ainsi enrichi les séries japonaises du Louvre, qui ne craignent plus aujourd'hui de rivales.

PALAIS DES BEAUX-ARTS DE LA VILLE DE PARIS ✱✱✱✱✱✱✱✱✱✱✱✱

✤✤✤ M. le Président de la République a inauguré le 5 mars la salle Henner et la nouvelle installation de la collection Dutuit ainsi que de l'ensemble des collections municipales accrues de plusieurs donations récentes que nous avons signalées, en même temps que nous indiquions les remaniements qui se préparaient au Petit Palais.

MUSÉE DE MONTAUBAN ✤✤✤✤✤✤

✤✤✤ M. Capéran, député et maire de Mautauban, et son adjoint M. Capdepie ont pris la résolution de transporter tous les services de la mairie à l'ancien évêché et de faire bénéficier leur magnifique musée des salles que cette mesure va rendre disponibles. Nous ne saurions trop les féliciter de l'excellence de cette mesure qui mettra désormais à l'abri de l'incendie les très précieuses collections municipales et rendra possible l'exposition des innombrables dessins ou croquis d'Ingres actuellement dans des cartons.

MUSÉE DE NARBONNE ◆◆◆◆◆◆◆

✤✤✤ Le Musée archéologique de Narbonne, dont on sait l'importance au point de vue gallo-romain, était sur le point d'être délogé de l'ancienne église de Lamourguié, édifice des XIIIe et XIVe siècles dont un arc s'était écroulé récemment et qui menaçait ruine. Les réparations décidées après beaucoup d'hésitations, grâce aux instances de la commission des Monuments historiques, viennent d'assurer la conservation de l'édifice qui continuera à offrir au Musée archéologique un asile digne de lui.

MUSÉE DE MEHUN-SUR-YÈVRE ✤✤✤✤

✤✤✤ On a installé récemment à Mehun-sur-Yèvre, dans l'une des tours restaurées du château de Charles VII, un petit musée archéologique qui contient d'intéressants documents relatifs aux monuments et à l'art de la région. Un important envoi de l'État composé de pièces de la manufacture de Sèvres est venu y ajouter un important appoint et composer une sorte de musée technique particulièrement intéressant pour le développement de l'industrie régionale de la porcelaine.

♣♣♣♣♣♣♣♣♣♣♣♣♣

LA FAÇADE DU THÉATRE D'AMIENS

(Planche 12.)

Pour répondre aux désirs de tous les corps « de la ville et de la compagnie des Gardes du Corps de Luxembourg, qui y avait son logement permanent », la municipalité d'Amiens décida en 1778 la construction d'une nouvelle « salle des spectacles » (1), dans la rue la plus centrale, celle des Trois-Cailloux, et sur une partie du terrain du vieux « logis du Roi » qui « dépendait du gouvernement de la Province ». Depuis deux siècles, les représentations étaient données, non loin de l'Hôtel de Ville, rue des Verts-Aulnois, dans un ancien jeu de paume, à peine aménagé, exigu, aux issues rares et étroites. Rapidement élevé, le théâtre d'Amiens fut inauguré le 21 janvier 1780; il doit être le plus vieux des théâtres de France, le Grand-Théâtre de Bordeaux n'ayant été ouvert que le 9 avril de la même année.

Malgré plusieurs changements des dispositions intérieures, au XIXe siècle, ce théâtre est à son tour déclaré insuffisant et « indigne d'une cité de près de cent mille habitants ». Un concours entre architectes a eu lieu l'année dernière : une façade toute neuve se dressera bientôt, en recul de quinze mètres sur l'alignement de celle de 1780, qui est ainsi condamnée.

La planche ci-jointe montrera que cette façade est — *était* — une œuvre de belle ordonnance, élégante et sobre et justifiera le résumé, en quelques lignes, de son histoire (2).

La disparition de ce « frontispice », comme l'appelait en 1780 l'unique journal local, les *Affiches de Picardie*, est seule regrettable. Dans le tracé de la salle, deux « entrepreneurs », plutôt qu'architectes, Bralle et Mannessier, n'ont prouvé que leur pauvreté d'imagination; de cette salle, toute la décoration a été plusieurs fois refaite : actuellement, elle est très banale.

La construction de la façade avait été isolément confiée à l'ingénieur de la Ville, Jacques Rousseau.

(1) Archives départementales de la Somme. C. 778.

(2) Cf. R. Guerlin, *Notes sur la façade du théâtre municipal d'Amiens et sur les sculpteurs Carpentier père et fils.* Réunion des Sociétés des Beaux-Arts des Départements, 1893.

Nous avons toute son œuvre qui n'a reçu depuis cent vingt-cinq ans que de minimes restaurations à l'entablement et au fronton : la percée des portes latérales est récente. De bonne heure, avait été supprimée l'inscription primitive et bien *datée* : « Comédie françoise et italienne » (1).

Né à Saumur en 1733, Rousseau était arrivé à Amiens en 1757, comme ingénieur des Ponts et Chaussées. Il y acquit une suffisante renommée pour que la ville, en 1779, l'ait pressé de donner sa démission, « estimant très avantageux de s'attacher M. Rousseau par quelque moyen convenable et analogue à ses goûts et à ses talents ». Nommé en 1789 architecte de la province de Picardie, puis du département de la Somme, Rousseau mourut à Amiens en 1801.

Le choix de sa province d'adoption avait été heureux : la prospérité publique était alors grande en Picardie ; des fortunes étaient rapidement acquises dans la fabrication, dans le négoce des « articles d'Amiens », tissus de laine ou de coton, dont le débit était à l'apogée.

L'intendant autorisait facilement ou provoquait dans les villes soucieuses de se moderniser, à Amiens ou à Abbeville, d'importants travaux d'utilité générale. Pour Amiens, Rousseau éleva la Halle au blé (1778), une façade d'hospice, une porte « à l'antique », pour le Bureau des finances, la fontaine des Rabuissons, dont le motif central est conservé dans le jardin du musée de Picardie. Ses plans étaient achevés pour donner une majestueuse unité à la place principale de la ville (la place Périgord, aujourd'hui place Gambetta). Elle eût ressemblé à la place Royale de Reims. Un côté seul a été exécuté.

Abbeville doit à Rousseau : une caserne, un monumental poste de police. Pour des Amiénois, il édifia des « maisons marchandes » que signalent toujours leurs belles façades : rue Delambre, rue Saint-Martin, au faubourg Saint-Maurice.... Ici et là, il a créé de très riches ensembles de boiseries qui mériteraient d'être moins ignorés. Pour un Amiénois encore, et dans la banlieue de la

(1) D'après le dessin original de Rousseau. Archiv. dép. C. 779, pièce 20.

ville, il a bâti le délicieux petit château de Saint-Gratien (1787), où l'extérieur et l'intérieur ont été scrupuleusement respectés; pour lui-même enfin, une « folie », qui n'a jamais été décrite, au Petit-Saint-Jean, près Amiens. Ce doit être sa dernière œuvre : dans le décor de la façade sur le jardin, le « citoyen » Rousseau a mêlé les faisceaux de la République aux nœuds de rubans, aux aimables retombées de feuillages qu'avait affectionnés l'architecte de la « ci-devant Intendance ».

Les contemporains de Rousseau, Louis à Bordeaux, Ledoux à Besançon, Dewailly à Paris (Odéon), plaquaient au-devant des théâtres des portiques gréco-romains. Ici — le terrain d'ailleurs ne se prêtant pas au portique, — Rousseau prenait un plus libre parti. Mais en lui, partout, le décorateur mérite plus de louanges que l'architecte. C'est l'architecte qui a conçu ces grandes baies, de près de huit mètres, qui s'ouvrent dans l'unique étage apparent du théâtre et correspondent à *trois* niveaux de galeries intérieures; c'est lui qui, dans de plus simples constructions amiénoises, a sacrifié à la recherche d'une imposante ordonnance extérieure, la hauteur de tous étages autres que le premier. Mais que de grâce sobre, souvent très personnelle, dans la composition des ornements, que d'ingéniosité dans leur distribution!

Le projet approuvé de la façade du théâtre, comprenait comme principaux éléments décoratifs, des reliefs : deux groupes de Muses, Thalie avec Terpsychore, Melpomène avec Calliope, élevant des cassolettes, « dans lesquelles fumera l'encens à l'entrée du Temple du Dieu des Arts » (1), et deux faisceaux d'attributs.

Rousseau fit exécuter ces sculptures par deux Picards, Jean-Baptiste Carpentier et Augustin son fils (2).

Leurs œuvres, faites toujours en commun, sont peu nombreuses; ils n'ont travaillé que pour Amiens et sa région. Une *Sainte Marguerite* dans l'église de Saint-Acheul d'Amiens, le maître-autel de l'église de Fontaine-sur-Somme, le Christ du cimetière d'Hangest-sur-Somme, un bas-relief, le *Martyre de saint Quentin*, jadis à la cathédrale d'Amiens, aujourd'hui dans l'église de Sailly-Naurette (Somme), c'est à peu près tout ce qu'ils firent, et aucun de ces morceaux n'a une valeur comparable à celle des reliefs du théâtre.

Ne retenons que ces quatre Muses (1), celle de la Danse surtout, de mouvement et de drapé si gracieux, et nous pouvons affirmer que ces humbles sculpteurs maintenaient dignement une tradition amiénoise déjà longue puisqu'elle s'ouvre, sous Louis XIII, avec Nicolas Blasset, ses Vierges, ses tombeaux et son trop populaire Enfant pleureur, se continue avec François Cressent, le père de l'ébéniste de la Régence, avec Dupuis, qui fit la remarquable chaire de la cathédrale, avec Vimeux, et ne s'achève, avec les Carpentier, qu'à la veille même de la Révolution.

De la façade de Rousseau, il ne restera bientôt plus une pierre. Les Muses et les attributs auront été soigneusement dégagés, nettoyés, grattés peut-être; car qui peut prévoir les effets du respect pieux des administrations pour les œuvres du passé? Puis ils seront portés au Musée de Picardie, dans le jardin sans doute, en plein vent, sous la pluie et sous la mousse. Bientôt, Thalie avec Terpsychore, Melpomène avec Calliope seront comme cette troupe, chantée par Rodenbach, de nymphes effacées qui

> ... dans l'intérieur des murs est comme enfuie,
> N'ayant plus que le geste ébauché de l'Adieu.

Et le touriste passant rue des Trois-Cailloux ne pourra plus suivre l'honnête conseil du rédacteur des *Affiches de Picardie*, de 1782 : « Nous ne saurions trop recommander aux étrangers voyageurs de bien voir les beaux ouvrages du théâtre, afin qu'ils emportent dans leur patrie une idée avantageuse du point où s'est élevée la sculpture dans notre province. »

Pierre DUBOIS.

(1) *Affiches de Picardie*, du 29 janvier 1780.

(2) Jean-Baptiste Carpentier, né à Hangest-sur-Somme en 1726, mort en 1808; Augustin, né à Amiens en 1758, mort peu de jours après son père.

(1) Les groupes des Muses et les faisceaux ont une même hauteur de 2 m. 95 environ. Des moulages en ont été pris, il y a quelques années, pour le Musée du Trocadéro, où ils ne sont pas encore exposés.

MONUMENTS DE FRANCE

Documents et Nouvelles

⚜⚜⚜ **Hôtel Lallemand à Bourges.** — L'hôtel Lallemand à Bourges, qui abrite depuis un certain nombre d'années les sociétés historiques et archéologiques locales, est en ce moment l'objet de restaurations conduites par le service des Monuments historiques. Elles le seront avec science et prudence, nous n'en doutons pas, et assureront la conservation de cette charmante habitation de la fin du XVe siècle, remaniée et complétée dans le goût de la Renaissance au commencement du suivant. Il serait regrettable toutefois qu'elles fissent disparaître, au nom du principe contestable de l'unité de style, certaines additions du XVIIe siècle telles que celles qui furent faites sur le mur de clôture et à l'entrée de l'hôtel.

⚜⚜⚜ **Château de Chinon.** — La colline au pied de laquelle est massée la ville de Chinon le long de la Vienne est couronnée par une suite de constructions féodales en ruines de l'effet le plus pittoresque. Le château du Coudray, situé à l'ouest vers l'aval du fleuve, et le grand Logis sont les plus connus et les plus visités. C'est dans les constructions de l'ouest du château Saint-Georges qui furent élevées dans la seconde moitié du XIIe siècle par Henri II Plantagenet, qu'une tour s'est écroulée il y a quelques mois. Cette partie du château était déjà presque entièrement ruinée, et les destructions progressives de ce genre, pour regrettables qu'elles soient parfois au point de vue pittoresque, sont à peu près inévitables.

⚜⚜⚜ **Fresques du XVIe siècle dans l'église de Wissous.** — On a dégagé récemment du badigeon qui les recouvrait encore en partie et relevé pour les archives de la commission des Monuments historiques une série de fresques de l'église de Wissous (Seine-et-Oise). Ces peintures, malheureusement en assez mauvais état, représentent plusieurs épisodes de l'histoire de sainte Barbe. D'allure encore toute gothique, elles datent cependant au moins du premier quart du XVIe siècle et offrent notamment de très intéressants détails de costume. Le relevé a été exécuté par M. Marcel Rouillard, qui est déjà l'auteur d'un certain nombre des plus intéressantes aquarelles exposées au Musée du Trocadéro.

⚜⚜⚜ **La galerie des Machines.** — Les projets d'aménagement du Champ-de-Mars, longtemps en suspens, exigent définitivement, affirme-t-on, la disparition de la galerie des Machines élevée en 1889 par l'architecte Dutert. Les admirateurs de l'architecture classique s'en réjouissent en pensant que l'École militaire, chef-d'œuvre de Gabriel, retrouvera au bout du Champ-de-Mars dégagé la perspective qui lui est nécessaire. Il est permis toutefois, même ici où nos préoccupations habituelles vont aux monuments d'un passé plus lointain, de regretter la disparition d'un édifice d'une valeur d'art indéniable et d'une signification dès maintenant historique. Lorsque l'on fera plus tard l'histoire de l'architecture de la seconde moitié du XIXe siècle, ce sont évidemment les constructions métalliques qui en apparaîtront comme la partie la plus originale et la plus neuve, et l'on regrettera alors la perte de celle où l'audace réfléchie des constructeurs s'était affirmée avec le plus de maîtrise. Il serait possible, paraît-il, de transporter et de reconstruire ailleurs le magnifique vaisseau, d'une utilisation d'ailleurs certaine ; nous souhaitons vivement que ce projet se réalise.

⚜⚜⚜ **Une Exposition du portrait français à la Bibliothèque nationale.** — On annonce et on prépare à la Bibliothèque nationale, pour faire suite à l'exposition de la gravure et de la miniature au XVIIIe siècle qui a eu lieu l'an passé, une exposition de portraits français qui s'arrêterait, comme limite chronologique, vers la première moitié du XVIIe siècle. On remonterait aussi loin que possible vers les origines et l'on produirait, grâce aux miniatures, les essais de nos premiers portraitistes gothiques. On espère, comme précédemment, que le concours des amateurs permettra de présenter un ensemble attrayant et nouveau pour les érudits comme pour les simples curieux. Mais il est certain que le noyau et l'intérêt principal de la manifestation sera dans la présentation d'ensemble de l'œuvre dessinée des Clouet, de leurs émules et de leurs successeurs conservée au Cabinet des Estampes et dont les quelques pièces présentées en 1904 aux Primitifs français avaient obtenu un si grand et si légitime succès (1).

(1) L'exposition doit s'ouvrir vers le 15 avril dans les salles de la rue Vivienne.

962-06. — CORBEIL. Imp. ÉD. CRÉTÉ.

Le Gérant : H. LAURENS.







Théâtre d'Amiens élevé par Jacques Rousseau (Façade et détails) (1780).



Bas-reliefs en cire par Clodion.

(*Musée du Louvre.*)

Musées et Monuments
DE FRANCE

DEUX CIRES DE CLODION
Léguées au Musée du Louvre par Me Rousse

(Planche 13.)

Par son testament Me Edmond Rousse, de l'Académie Française, laissa à l'ordre des avocats une très belle pendule de l'époque de Louis XVI et au Musée du Louvre deux charmants petits bas-reliefs en cire de Clodion. La pendule, placée aujourd'hui au Palais de Justice, orne la cheminée du cabinet du bâtonnier de l'ordre des avocats. Ce précieux objet d'art, qu'appréciait tout particulièrement Me Rousse, a pris place dans la pièce où siégea pendant de longues années l'éminent avocat.

Les deux petits bas-reliefs représentent, modelés en cire sur un fond uni d'ardoise noire, des jeux de nymphes et de satyres. Ces scènes de jeux variés, sauts de cerceau, courses et culbutes, sont traitées avec un grand charme et une incomparable finesse que seul l'ébauchoir de Clodion a pu réaliser. Certaines figures de femmes surtout — telles que les deux nymphes qui, dans une attitude pleine de grâce, retiennent un satyre enlacé par la taille, telles que la femme qui s'élance à la poursuite du satyre qui saute à travers un cerceau — sont délicieusement modelées sous de très légères draperies qui laissent apparaître des corps charmants. L'artiste a fort habilement tiré profit du fond noir sur lequel il a modelé la cire ; en certains endroits la très mince épaisseur de cire donne aux chairs des transparences et des délicatesses de tons d'un délicieux effet.

Dans la collection de M. Henri Vever se trouve, parmi tant de belles et rares gravures, une estampe en couleur représentant sans la moindre transformation l'un de nos deux bas-reliefs. Pas plus que les cires, cette estampe ne porte aucun nom d'auteur.

Il faut constater que, tandis que Clodion signait toujours ses œuvres de terre cuite, les quelques cires que nous connaissions et qui ne peuvent avoir été modelées par une autre main que la sienne, ne portent pas sa signature. Les deux petits bas-reliefs qui nous occupent sont indiscutablement des œuvres originales de la main de l'artiste et des dernières années de sa vie. Clodion est mort en 1814 et nous pouvons, par les différents accessoires qui se retrouvent sur les deux sculptures (le guéridon, l'aiguière et le bassin, les termes à têtes de faune et de bélier, le trépied), les dater des premières années de l'Empire.

Depuis une centaine d'années environ ces deux cires étaient dans la famille du donateur actuel, ainsi que l'atteste cette note écrite au dos de chacune d'elles de la main même de Me Rousse : « Légué à Mme Rousse notre mère par l'abbé Jauffret, aumônier de la Duchesse d'Orléans (la Reine Marie-Amélie), mort vers 1835. » — Signé Ed. Rousse.

Si les groupes et les bas-reliefs de Clodion en terre cuite sont de nos jours relativement assez nombreux, ceux que l'artiste exécuta en cire sont fort rares. Pourtant les petits bas-reliefs dont nous nous occupons ont été certainement traités plusieurs fois par Clodion lui-même; il n'y a rien d'étonnant du reste à ce qu'un artiste ait reproduit plusieurs fois exactement le même sujet. Nous connaissons différentes épreuves de ces mêmes cires, qui ne sont peut-être pas toutes de la très

grande finesse de celles qui viennent d'entrer au Louvre, mais qui semblent devoir être toutes attribuées à Clodion. En mars 1880, à la vente San Donato de Florence, deux autres exemplaires de ces cires, dans de riches cadres ornés aux quatre coins de médaillons en grisailles sur fond noir par Degault, furent acquises par un amateur parisien, M. Beurdeley. Le catalogue de cette vente nous apprend que ces deux cires originales de Clodion provenaient de la collection de Cambacérès, prince archichancelier du premier Empire, duc de Parme, etc.

La collection du marquis de Biron renferme un petit bas-relief ovale en cire de Clodion d'une qualité charmante et dont le sujet est tout différent des nôtres. En parcourant les catalogues de ventes depuis le XVIII[e] siècle, au milieu des figures, groupes ou bas-reliefs de Clodion en terre cuite, nous notons exceptionnellement à la vente du marchand Lebrun en décembre 1782 un bas-relief en cire par Clodion représentant un sacrifice au dieu des jardins. Le catalogue ne nous dit pas quel prix minime se vendit cet objet considéré certainement comme n'ayant aucune valeur artistique par les amateurs du temps. Il aurait été curieux de le rapprocher du prix qu'atteignent aujourd'hui des objets comme ceux qui viennent d'être légués au Louvre.

Le legs de M[e] Rousse est donc un précieux enrichissement pour nos collections du XVIII[e] siècle. Ces deux charmantes petites sculptures prendront leur place entre le petit groupe légué il y a peu d'années au musée par M. Berthelin, les deux modèles de vases et la délicieuse bacchante de Clodion donnés par M. de Marigny.

Carle DREYFUS.

LA LÉGENDE DU MANTEAU DE LA BELLE JARDINIÈRE

Il est convenu, depuis fort longtemps, et personne ne discute plus là-dessus, que le manteau bleu de la *Belle Jardinière* de Raphaël est de la main de Ridolfo Ghirlandajo. Nous désirons nous inscrire en faux contre cette assertion, qui remonte à Vasari. Certes, malgré quelques erreurs, inévitables dans un travail aussi vaste que le sont ses *Vite*, Vasari mérite que l'on tienne compte de ce qu'il dit. Mais nous croyons pouvoir démontrer que son affirmation à propos du manteau de la *Belle Jardinière* est une légende.

Voyons d'abord ce qu'il raconte :

« Pendant ce temps (c'est-à-dire au moment où sa *Déposition de croix* était terminée et où lui fut commandée la *Vierge au Baldaquin*) Raphaël fit un tableau qui fut envoyé à Sienne et qui, après son départ, resta chez Ridolfo Ghirlandajo pour que celui-ci finît un manteau d'azur qui y manquait (1). »

Et dans le chapitre qui concerne R. Ghirlandajo (2) :

« ... Ayant déjà acquis une assez grande habileté sous la direction de Fra Bartolomeo di san Marco, il en savait déjà tant, au jugement des meilleurs, que Raphaël, appelé par le pape Jules II et devant partir pour Rome, lui laissa à terminer un manteau d'azur et d'autres petites choses qui manquaient à un tableau d'une *Madone* fait pour certains gentilshommes de Sienne; et Ridolfo, l'ayant terminé avec beaucoup de diligence, l'envoya à Sienne. »

D'après Passavant, ce tableau serait bien la *Belle Jardinière*, qui est indiquée par Lépicié et Mariette comme ayant été achetée par François I[er] au gentilhomme siennois Filippo Sergardi. Mais le savant biographe de Raphaël ne se borne pas à citer les assertions d'autrui. Il porte son examen sur le tableau lui-même. Il dit nettement : « Si nous examinons maintenant le manteau bleu de la Vierge auquel on prétend que le Ghirlandajo a travaillé, nous reconnaissons tout d'abord *qu'il n'est pas traité dans la manière de Raphaël* et qu'il rappelle, en effet, le manteau bleu du *Couronnement de la Vierge* de Ridolfo Ghirlandajo qui est au musée du Louvre. »

Est-il vrai que le manteau ne soit pas traité dans la manière de Raphaël? A notre avis, la plupart des critiques se sont laissé influencer par l'histoire qu'a racontée Vasari. Pendant fort longtemps, nous sommes tombé dans ce que nous croyons être aujourd'hui l'erreur commune. Mais, au retour

(1) Vasari, édit. Milanesi, 1880, t. IV, p. 328.
(2) Vasari, édit. Lemonnier, 1855, t. XI, p. 287, chapitre de Ghirlandajo.

d'un voyage pendant lequel nous avions non seulement admiré, mais minutieusement étudié dans le détail de la facture tous les Raphaël d'Angleterre, notre première impression, en présence de la *Belle Jardinière*, fut qu'elle était entièrement de la main de Raphaël. Nous y retrouvions la touche familière au maître pendant toute la période florentine et même un peu auparavant : dans ses étoffes bleues, en particulier, il emploie une couleur épaisse appliquée en touches irrégulièrement entrecroisées, le plus souvent à angle très aigu.

Une affirmation de ce genre, fût-elle cent fois vraie, n'est pourtant pas faite pour entraîner d'emblée toutes les convictions. Elle risque d'avoir contre elle ceux qui sont influencés par le récit de Vasari. Nous ne pourrions guère, d'autre part, demander à nos contradicteurs de faire la tournée, assez longue, des Raphaël d'Angleterre.

Fort heureusement, il existe un autre genre de preuve qui n'exige qu'une visite au Louvre et une bonne vue, aidée peut-être d'un verre grossissant à distance focale convenable.

Si le manteau a été fait après tout le reste, sauf quelques « petites choses », cela doit se reconnaître à la façon dont les touches de couleur sont posées, dans leur relation avec les objets déjà terminés. Le manteau compte certainement parmi les derniers exécutés. Il est postérieur au paysage et à un repentir grâce auquel le rocher qui sert de siège à la Vierge a été agrandi de 15 centimètres en hauteur et de 2 en largeur. Ce repentir recouvre des plantes à larges feuilles dentelées dont on peut voir facilement le relief à jour frisant, ainsi que l'ancienne silhouette du rocher. Il a été aussi exécuté après le ciel, qui lui-même est postérieur à la tête entière de la Vierge, sauf pourtant les parties claires du voile, dont les touches passent à la fois sur les cheveux et sur le ciel. De même, dans le bas, quelques brins d'herbe antérieurement tracés sont coupés par le bord du manteau.

Est-ce à dire que le manteau ait été gardé pour la fin, comme le veut la légende ? Non. Quelques brins d'herbe, dans le bas, ont été ajoutés après l'exécution du manteau, dont ils dépassent le bord. D'autre part, à un moment donné, le manteau formait des plis trop épais sur l'épaule droite : l'artiste cacha sous un ton de ciel une bande ou plutôt un croissant d'étoffe bleue long de 10 centimètres, dont la plus grande largeur était de un demi-centimètre, ce qui rendit l'épaule moins lourde, moins haute, et dégagea le menton.

Ce n'est pas tout. Les boucles de la chevelure de saint Jean sont tracées par-dessus les touches du manteau. De même la main droite du petit Précurseur, au moins dans la partie lumineuse de l'index. Les touches de la croix passent nettement par-dessus la manche jaune, le manteau bleu ; elles s'arrêtent brusquement au bord de la chevelure du Précurseur, reprennent sous son menton, passent sur le bras et l'avant-bras droit de saint Jean, puis sur le manteau de la Vierge et sur l'herbe du paysage.

N'oublions pas l'auréole de saint Jean, qui passe par-dessus *tous* les objets que nous venons d'énumérer, et ajoutons, pour finir, la signature, tracée sur le bord même du manteau.

Il est infiniment probable que Raphaël n'a pas chargé son ami de signer pour lui. Faut-il croire qu'il ait exécuté seulement les parties du manteau qui portent cette signature et la date ? Mais alors, entre le travail de Raphaël et celui de R. Ghirlandajo, on verrait dans le manteau une différence d'exécution qui, en réalité, n'existe pas. Le manteau est l'œuvre d'une seule main.

Admettons qu'à la rigueur Ghirlandajo ait pu inscrire de sa main la signature. Mettons de côté, comme trop purement esthétique, l'argument tiré de l'exécution raphaëlesque du manteau. Peut-on faire rentrer dans la catégorie des « autres petites choses » dont parle le chroniqueur italien le repentir de l'épaule droite ? Il nous paraît absolument inadmissible que Raphaël ait poussé la confiance envers son ami jusqu'à lui donner carte blanche pour des corrections de cette importance. Quoi ! après avoir *terminé* le manteau, Ghirlandajo aurait remarqué que les plis formaient sur l'épaule droite une masse trop épaisse, et il aurait corrigé quelque chose d'aussi délicat que la silhouette de la figure principale ? Il aurait aussi retouché la main droite, et peint toute la chevelure du petit saint Jean, et cela d'une touche identique à celle du maître ? Il aurait, tout au moins, raccordé avec le reste de la chevelure de l'enfant les touches qui, sur le haut de la tête, passent franchement par-dessus celles du manteau ? C'est pour le coup que la différence entre deux mains différentes sauterait aux yeux des moins avertis. Rien n'est plus personnel, moins imitable que l'exécution d'une boucle de cheveux. Passons condamnation sur la croix, bien qu'elle soit magistralement tracée.

Mais l'auréole seule suffirait à motiver nos conclusions.

L'auréole de saint Jean, fine, légère, aérienne, franche comme le trait de plume d'un calligraphe, est aussi parfaitement exécutée qu'une auréole peut l'être. Si on la compare à celle de l'enfant Jésus, on ne peut voir entre l'une et l'autre aucune différence. Raphaël est inimitable dans ses auréoles. Un seul artiste, Léonard, aurait eu la sûreté de main nécessaire pour tracer autour de la tête du petit saint Jean une auréole aussi parfaite que celle de l'enfant Jésus. Ni Ridolfo Ghirlandajo, un peu lourd et bourgeois, malgré tout son talent, ni aucun autre n'en eût été capable. A moins de supposer que Raphaël revint à Sienne tout exprès pour l'ajouter à l'œuvre de son ami, il faut admettre, non seulement que l'auréole avait été tracée par lui avant son départ pour Rome, mais que tout ce que l'auréole recouvre, cheveux de saint Jean, croix, manteau, est de la main de Sanzio.

Conclusion : le récit de Vasari est une pure légende et la *Belle Jardinière*, du premier au dernier coup de pinceau, est l'œuvre de Raphaël.

E. DURAND-GRÉVILLE.

TROIS STATUES DES CÉLESTINS D'AVIGNON

Au Musée Calvet

(PLANCHE 14.)

En janvier 1904, dans une série d'articles que je consacrais au couvent des Célestins d'Avignon, j'imprimais ces phrases (1) : « Au point d'intersection des rues Saint-Michel et Courte-Joie se trouvait le grand portail (des Célestins), édifié en 1480 et sous lequel il fallait passer pour entrer dans le monastère. Dans le tympan, on y voyait la figure de la la Vierge entre le bienheureux Pierre de Luxembourg et saint Pierre Célestin, le fondateur de l'ordre; on y remarquait encore les armoiries des rois de Sicile et de Jérusalem, qui, en la personne de Louis II d'Anjou et du bon roi René, s'étaient montrés d'insignes bienfaiteurs du couvent, ainsi que celles de la maison de Luxembourg : *d'argent au lion rampant de gueules, la queue nouée, fourchée et passée en sautoir, armé et couronné d'or, lampassé d'azur*. Le tout était sommé du blason des rois de France, fondateurs du monastère. »

C'étaient les notes latines, parfois fort indigestes et toujours mal ordonnées du R. P. Nicolas Malet, l'historien des Célestins de France au XVII[e] siècle (2), qui m'avaient permis de publier cette description d'un monument disparu depuis plus d'un siècle. Le même annaliste a consigné dans son ouvrage sur la maison d'Avignon la mention de documents prouvant que le portail dont il s'agit avait été édifié en 1480 : c'était Jacques de Luxembourg, qualifié par lui à tort d'évêque du Mans, qui en avait fait les frais. Ce donateur était un petit-cousin du bienheureux Pierre de Luxembourg, évêque de Metz et cardinal de Clément VII, qui avant de mourir à Avignon en 1387, avait demandé à être enterré dans le cimetière des pauvres suivants de la cour romaine. Sa tombe, illustrée de miracles, était devenue aussitôt un lieu de pèlerinage et les Célestins avaient été appelés pour la garder.

Quand j'écrivais ces articles, après avoir recherché partout les rares pièces de sculpture qui, d'un ensemble jadis merveilleusement riche, avaient échappé par grand hasard au vandalisme des XVIII[e] et XIX[e] siècles, j'ignorais que la Vierge du grand portail existait encore et, qui mieux est, devait être identifiée avec une statue gothique fort remarquée, exposée tout près de l'ancienne entrée de la cour des Célestins, sur la façade d'une maison, au n° 21 de la place des Corps-Saints. Il a fallu que son propriétaire se décidât à la vendre et consentît à la céder au Musée Calvet, dans les premiers jours de février 1906, pour qu'on pût en reconnaître l'origine. Elle reposait en effet sur son

(1) L'*Art*, 3 série, t. IV, 1904, p. 15.

(2) Ses manuscrits conservés à la Bibliothèque d'Avignon comprennent une histoire générale de l'ordre des Célestins (ms. 1363), une histoire des monastères des Célestins en France (ms. 1438), une histoire généalogique des familles qui ont fondé ou enrichi notablement ces monastères français (ms. 1870), une histoire des Célestins d'Avignon (ms. 2885) et une histoire de la ville d'Avignon qui est restée incomplète à partir de 1312 (ms. 2782).



SAINTE MARTHE

LA VIERGE ET L'ENFANT



SAINT LAZARE

Statues provenant des Célestins d'Avignon.

(*Musée Calvet.*)

socle ancien ; quand elle en fut soulevée, on lut, sur la partie qu'elle recouvrait, l'inscription qu'un homme prévoyant avait autrefois gravée au trait :

« *Cette Vierge étai sur la fascade de la porte de fer de la cour des Cellestin. 1791.* »

On se rend compte maintenant du sentiment qui a inspiré celui qui l'a enlevée du portail où elle se trouvait depuis trois cents ans et on ne peut que le féliciter d'avoir songé à assurer la conservation d'une œuvre, qui infailliblement aurait subi le sort d'une quantité d'autres exposées de la même façon dans l'Avignon du XVIII[e] siècle (1). Il est probable que pendant la tourmente révolutionnaire elle fut mise en lieu sûr et qu'elle ne sortit de sa cachette qu'au début de la Restauration, lorsque se produisit dans la ville, sous l'influence des événements politiques et des missions, une recrudescence du sentiment religieux.

Malgré son exposition aux intempéries et aux insultes des hommes, la statue n'a pas trop souffert : seule, la tête de l'Enfant est mutilée (2), mais c'est moins une blessure que la conséquence d'un repentir du sculpteur. On voit très bien qu'un morceau du crâne avait été rapporté : décollé, il n'a pas été remis en place et s'est perdu.

La publication de la photographie dispense d'une longue description (3) et permet de se rendre compte de l'expression toute de douceur donnée à la physionomie de la Vierge-mère. On remarquera surtout sa chevelure dénouée et séparée sur le front par une raie, elle retombe sur les épaules en boucles ondulées. C'est un peu la caractéristique de la sculpture avignonnaise de l'extrême fin du XIV[e] siècle ; elle a persisté pendant tout le XV[e] et a été importée en Bourgogne. Aux Célestins, il y avait précisément plusieurs têtes à barbe et cheveux ondulés dans le même goût : j'en ai publié une (4), aujourd'hui conservée au Musée Calvet, qui est tout à fait typique.

Le costume est également intéressant à observer. Sous le grand manteau enveloppant la personne entière et largement ouvert par devant, la robe à larges plis et à manches serrées, très longues, est retenue à la taille par une ceinture ; elle est bordée de cabochons ou de fleurons en haut relief. Le corsage largement décolleté est lacé par devant ; il laisse paraître au-dessous une guimpe échancrée en pointe. La tête, ornée aussi d'une pierre précieuse en forme de fleuron posée au-dessus du front, est couverte d'un voile assez court.

On a eu l'heureuse idée de conserver de l'ancienne architecture du portail des Célestins le culot sur lequel reposait le socle de la statue ; on y distingue encore la trace d'anciens rinceaux gothiques (sarments de vignes), le sommet d'un gâble et à droite et à gauche deux départs de moulures prismatiques. Sur le socle, un phylactère offre l'inscription suivante tirée du livre des Psaumes :

Vultū tuū dp̄cabūt ‖ oēs dites plebis

Et sur le retour de gauche : Ps. 44 ℣ 13.

Aucun témoignage n'en fait foi, mais d'après cette inscription, il semble que la statue aurait dû s'appeler la Belle Image ou la Belle Vierge.

Le P. Nicolas Malet est d'habitude fort bien documenté : la date de 1480 qu'il assigne à la construction du portail où se trouvait la Vierge, peut être acceptée avec assez de confiance. Il avait en effet à sa disposition, dans les archives de son couvent, des prix-faits et des comptes qu'il a utilisés avec discernement. Pour en donner un exemple : c'est avec ses notes qu'on a pu compléter l'histoire d'un monument célèbre, le *Portement de croix* ou plus exactement la *Notre-Dame-du-Spasme*, commandé par le roi René à Francesco Laurana. Par conséquent, on est tout disposé à fixer avec lui aux environs de 1480 la date de la sculpture qui fait l'objet de cette notice. Il est à peine besoin de marquer que son auteur inconnu est encore entièrement dans la tradition gothique, à l'heure où Laurana, dont je viens de parler, introduisait avec éclat en Provence les procédés et le style de la Renaissance italienne.

∴

La présentation de cette ancienne Vierge des Célestins d'Avignon m'est une occasion de m'adresser à tous ceux qui s'occupent des questions d'art du moyen âge et de leur demander s'ils n'ont pas connaissance d'une statue de la Madeleine, qui, avec celles de saint Lazare et de

(1) Sur la dévastation d'Avignon pendant la période révolutionnaire, sur le bris des statues qui décoraient les portes des églises et des couvents, les coins de rues, etc., j'ai publié dans *l'Art* (*Ibidem*, p. 210), la lettre du D[r] Esprit Calvet qui donne les détails les plus navrants.

(2) Depuis que la statue est au Musée Calvet, la tête a été restaurée.

(3) La hauteur totale de la Vierge est de 1 m. 25.

(4) *L'Art, ibidem*, p. 22. Je l'avais fait aussi comprendre dans le *Livre d'or du Musée Calvet* édité par J.-B. Michel, et j'avais rédigé la notice accompagnant la planche.

sainte Marthe, décorait jadis une des chapelles fondées aux mêmes Célestins, tout près du tombeau de Pierre de Luxembourg. C'était très vraisemblablement (on n'en a pas la certitude absolue) la chapelle de Saint-Lazare, édifiée aux frais de Nicolas Rolin, le chancelier de Philippe le Bon, duc de Bourgogne, Marie des Landes, sa première femme, et Jean Rolin, leur fils, évêque d'Autun et cardinal. Elle était décorée de fresques exécutées en 1445 ; la plus importante était la *Communion de la Madeleine*. Retrouvée sous le badigeon en 1852-1853, cette peinture était, paraît-il, extrêmement remarquable : ses qualités et l'attention des érudits ou des artistes qu'elle attira aussitôt, ne suffirent pas à la protéger, et le génie militaire qui s'occupait de l'ancien couvent transformé en pénitencier, n'hésita pas, pour construire des latrines, à jeter par terre, malgré de violentes protestations, la chapelle de Saint-Lazare, sans daigner même permettre qu'on essayât de sauver les fresques ou d'en prendre le relevé. Cela se passait en 1856 !

Le Musée Calvet a par bonheur recueilli et sauvé du désastre deux des statues, qui passent à bon droit pour avoir fait partie de la décoration de cette chapelle : le *Saint Lazare* et la *Sainte Marthe* (1). Bien qu'elles ne soient pas inédites (2), je n'hésite pas à en reproduire encore une fois la photographie, car elles sont de toute beauté. Une *Sainte Madeleine* de même facture les accompagnait jadis ; des Avignonnais m'ont assuré l'avoir vue. Elle aurait été vendue à un inconnu par un marchand de la ville. Si vraiment elle existait encore il y a une cinquantaine d'années, il y a bien des chances pour qu'elle ait trouvé refuge dans une collection publique ou privée.

Pour aider les recherches, voici quelques renseignements sur les deux autres statues. D'une hauteur de 95 et 90 centimètres, elles sont en pierre calcaire très fine, très blanche et très cassante, tirée des carrières de Saint-Didier (Vaucluse). Les vêtements sont recouverts d'une couche d'or que le temps a fort agréablement patinée ; les figures ont été coloriées légèrement au vermillon et les prunelles des yeux teintées de bleu. Sur la peinture en bleu clair du socle étroit de chacune d'elles, se détache en lettres blanches (elles étaient peut-être jadis dorées, mais l'or a disparu complètement), l'inscription donnant le nom du personnage représenté :

S. Lazare. S. Martha.

Il est inutile d'insister sur le très grand intérêt que présentent ces deux pièces et que présenterait la *Sainte Madeleine* pour l'histoire de l'art au xve siècle. Elles ont été du reste extrêmement soignées ; mais si les détails du costume de saint Lazare ont été particulièrement traités avec minutie, ils n'altèrent en rien le caractère général de l'œuvre et ne lui apportent aucune mièvrerie. La *Sainte Marthe*, plus simplement ouvragée, manifeste peut-être une plus grande largeur de style ; la robe, dont la ceinture dénouée a servi à la sainte pour retenir auprès d'elle le monstre de la Tarasque, a des plis vraiment superbes.

On se figure aisément l'aspect que doit avoir la Madeleine. Ou elle est couverte de ses longs cheveux dénoués qui retombent presque jusqu'aux pieds (elle était peinte ainsi dans la fresque signalée ci-dessus), peut-être encore d'un vêtement grossier ; ou bien elle se montre avec le vase de parfum à la main et le costume de courtisane, qui offrait à l'artiste un thème d'exécution plus brillant.

Qu'elle soit d'une façon ou d'une autre, il est vraiment à souhaiter qu'on puisse la retrouver, et ce serait rendre un véritable service aux études d'art que de signaler l'endroit où elle est conservée.

L.-H. Labande.

(1) Le *Saint Lazare* a été donné au Musée Calvet en 1845, par M. Cochard ; la *Sainte Marthe* a été enlevée des Célestins en 1850.

(2) Elles sont publiées dans le *Livre d'or du Musée Calvet* et dans *l'Art, ibidem*, p. 156.

FRAGMENTS DE VASES PEINTS D'ELCHE (Espagne)

Au Musée archéologique de l'Université de Bordeaux

La Faculté des lettres de l'Université de Bordeaux possède, depuis 1886, un important Musée de moulages.

A cette belle collection, fort mal installée par malheur, l'École française d'Athènes a ajouté un don précieux, une nombreuse série de figurines en terre cuite provenant des fouilles de Myrina, en Asie Mineure. Il ne s'y trouve sans doute aucun objet de premier ordre, tous réservés, c'était justice, au Musée du Louvre; mais tous les types intéressants y sont représentés par un choix précis où l'on reconnaît le goût et la science de M. Pottier, qui fit les fouilles en collaboration avec MM. Salomon Reinach et Alphonse Veyries.

C'est aussi M. Pottier qui a composé une petite collection de vases et de fragments de vases grecs tirés des magasins du Musée du Louvre où ils restaient inutiles, et confiés en dépôt à l'Université. Ils sont d'un heureux secours au professeur d'archéologie pour l'étude des céramiques classiques, car on y trouve des spécimens suffisants des principaux types issus des principales fabriques aux diverses époques.

De belles étoffes, des objets divers, des masques peints provenant des abondantes découvertes d'Antinoé, un lot d'antiquités égyptiennes parmi lesquelles de délicats petits masques de cire verte ou brune, enfin un lot de briques assyriennes couvertes de textes cunéiformes, voilà tout ce qui constituait, jusqu'à ces derniers temps, la part des originaux du musée à côté des abondantes reproductions.

Mais l'Université de Bordeaux n'était pas en cela plus riche que la plupart des autres Universités françaises. Depuis quelques mois seulement elle possède une vitrine nouvelle qui mérite qu'on la signale, car elle contient une suite de fragments de vases ibériques unique en son genre, telle que ni le Musée archéologique de Madrid, ni le Louvre n'en exposent d'aussi importante et d'aussi neuve.

Il était juste que notre Faculté des Lettres, qui a pris une large part à l'extension des études hispaniques en France, en particulier au développement des travaux relatifs à l'antiquité ibérique, gardât le souvenir précis de cet effort. Aussi, lorsque les fouilles exécutées à Elche, en juillet et août 1905, par M. Albertini, membre de l'École française de Rome, eurent été suivies d'heureux succès, M. Arthur Engel, grâce à qui surtout les travaux avaient pu se faire, eut la généreuse pensée de nous offrir ce qui constituait le lot de beaucoup le plus important des trouvailles rapportées en France.

M. Albertini a publié dans le *Bulletin hispanique* (octobre-décembre 1906 et janvier-mars 1907) huit planches où sont figurés les principaux tessons décorés qu'il a eu la chance de recueillir, et a accompagné ces images d'un savant commentaire.

On sait comment, ayant subi à l'origine des influences mycéniennes non douteuses, les potiers de l'Espagne primitive sont peu à peu passés de la décoration géométrique rectiligne et curviligne à la décoration végétale et florale, puis à la décoration animale; comment, au cours de longs siècles, jusque sous l'Empire romain peut-être, restant fidèles aux traditions et aux routines conventionnelles des plus vieux ateliers, ils sont arrivés à créer un style bien à eux, où s'allient de façon souvent naïve, quelquefois ingénieuse, toujours intéressante, les éléments de la ligne, de la plante, de l'animal réel ou fantastique, plus rarement de l'être humain. Quelques fragments conservés au musée de Madrid semblaient prouver qu'à Elche même, ainsi que la grande sculpture, la céramique ibérique avait trouvé son atelier d'élection, ou tout au moins les plus éclairés amateurs de beaux ouvrages.

Il n'en faut plus douter maintenant. Le sol de l'ancienne Ilici, l'Alcudia, comme on l'appelle, renferme par milliers les débris d'une innombrable vaisselle d'argile peinte, grands et petits vases, jarres, urnes, cruches, œnochoés, où s'étalent à profusion les lignes droites ou sinueuses, où s'enroulent en capricieux ornements les ronds, les crosses, les vrilles, les spirales et les volutes, où s'épanouit une originale floraison de plantes copiées sur nature ou stylisées, où s'anime une faune étrange et pittoresque d'oiseaux, de poissons, de lapins, de chevreuils, de chevaux, de bêtes fauves, loups ou lions ou sangliers, où parfois, mal bâti, mal vêtu, mal armé, lourd et gauche, hors nature, apparaît un guerrier, un chasseur ou un prêtre.

M. Albertini a décrit ces grands oiseaux bigarrés, ces poissons ventrus, ces lapins aux museaux

bizarres, ces chevaux extravagants, ces carnassiers à mâchoires de crocodiles, ces corps ou ces bustes d'hommes barbares, à silhouettes grotesques ou enfantines.

Mais il faut insister d'abord sur l'amalgame désordonné de tous ces sujets qui s'enchevêtrent, se pénètrent, se juxtaposent confusément. Purs ornements de toute nature et de toute forme, feuilles, fleurs, oiseaux, bêtes ou gens ne sont que des motifs décoratifs dont le peintre couvre au hasard de sa fantaisie le col et la panse des ustensiles, sans s'inquiéter de la vraisemblance, à plus forte raison de la vérité. Il puise dans un répertoire pas très varié, toujours le même ou à peu près depuis des siècles, et n'a point vraiment d'initiative. Ce ne sont point d'ailleurs de simples poncis qu'il applique sur l'argile, des modèles toujours semblables, n'en variant que les rapports de position réciproque; car son pinceau rapide se plaît à diversifier, sans grand effort d'invention, par le menu détail, la taille ou la silhouette des bêtes. C'est là d'ailleurs toute la marche vers le nouveau, vers l'original.

Si parfois l'image de tel ou tel animal, plus près de la nature, témoigne d'un peu d'observation et d'un certain sentiment de la vie, d'ordinaire c'est la convention routinière qui triomphe. C'est aussi, avec la routine, l'amour irréfléchi de la stylisation à outrance. Des feuilles, des tiges, des fleurs stylisées, passe encore; mais des animaux, mais des hommes stylisés au petit bonheur, et feuilles, fleurs, êtres vivants stylisés tous et toujours de même manière, tous à la façon de la plante, quelle conception à la fois baroque et maladroite! Quelle erreur de sentiment et de goût! On l'excuse parfois, lorsque de toute évidence le décorateur joue avec son pinceau; tel ou tel fragment d'Elche au Musée de Madrid est plaisant, où l'on voit des poissons dont les nageoires se terminent en rinceaux, un lièvre dont la queue s'étire et se recroqueville en vrille végétale. Mais presque toujours l'abus du procédé fatigue et déconcerte. On le déplore quand on remarque justement avec M. Albertini, « que le mélange des éléments végétaux et des éléments animaux est constant et intime, que les mêmes procédés qui servaient à reproduire l'image des feuilles et des tiges sont employés pour exprimer les corps, les oreilles et les langues ».

Certes, malgré ces défauts, ce que l'on peut appeler la fantaisie décorative des peintres céramistes ne laisse pas d'être souvent attrayante; en dépit de la routine, elle a un vrai charme de bizarre et d'inattendu; l'œil est amusé, d'ordinaire, par l'imperfection même de la composition et du dessin, par le non vu de ces combinaisons irréelles.

Mais à la réflexion le regret nous prend que ces céramistes se soient contentés à si bon compte, et n'aient point recherché la vérité et la vie; qu'ils n'aient pas observé ni aimé la nature, dont l'amour les eût sauvés des redites perpétuelles, maladie mortelle de l'art. Que n'ont-ils étudié l'homme, comme l'ont fait leurs maîtres grecs, et que n'ont-ils essayé courageusement de reproduire les beautés de son corps, la variété de ses mouvements, l'harmonie de ses attitudes? Ils eussent été capables, eux aussi, en essayant de pénétrer les secrets de la nature, de créer de la vie et de la vérité. L'un au moins des fragments conservés à l'Université de Bordeaux le prouve sans conteste. C'est celui où se dessine élégamment, d'un pinceau rapide, mais juste et sûr, une belle guirlande de vigne vierge, avec ses larges feuilles découpées et ses baies rondes. Exactitude de la forme, souplesse, variété, légèreté du dessin, tout est réuni dans ce morceau de maîtrise exceptionnelle pour prouver que si la céramique d'Elche, disons de toute l'Espagne primitive, est monotone et routinière, ce n'est pas que le génie de la race fût en principe lourd et borné, nous le savons de reste grâce à la Dame d'Elche, ce chef-d'œuvre; c'est parce que dans ce domaine spécial, de pure industrie, il s'endormit sur ses premiers succès et ne sut pas se réveiller.

Pierre Paris.

✻ ✻ ✻ ✻ ✻ ✻ ✻ ✻ ✻ ✻ ✻ ✻

MUSÉES DE PARIS ET DE PROVINCE

Notes et Informations

MUSÉE DU LOUVRE ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣

✣ ✣ ✣ **Un nouveau portrait de Rembrandt.** — La nouvelle présentation de l'œuvre de Rembrandt au Louvre a eu immédiatement un résultat des plus heureux pour le public, et des plus flatteurs pour ceux qui l'ont réalisée : le comte Félix-Nicolas Potocki, qui possède un admirable portrait du frère de Rembrandt, daté de la pleine maturité de l'artiste et qui le destine à nos collections nationales, a désiré se rendre compte de la place que tiendrait ce portrait dans cette réunion de chefs-d'œuvre. Sollicité de l'y laisser figurer quelque temps, le comte Potocki a consenti à s'en priver momentanément et à le laisser compléter provisoirement l'ensemble auquel il viendra se joindre dans l'avenir.

✣ ✣ ✣ **Miniatures françaises du XVIII[e] et du XIX[e] siècle prêtées par M. Doistau.** — Dans un tout autre genre, le même département bénéficie également depuis quelques jours d'un prêt libéralement consenti par M. Doistau, dont on sait les bienveillances répétées à l'égard du musée : il s'agit de la presque totalité de sa collection de miniatures françaises dont une centaine de pièces avaient déjà figuré à l'exposition de l'an passé à la Bibliothèque nationale. Une soixantaine de pièces y ont été jointes et constituent un ensemble de premier ordre soumis à la curiosité et à l'étude de ceux qu'intéresse cet art exquis de plus en plus en faveur aujourd'hui, des Hall, Fragonard, Lavreince, Sicardi, Dumont, Lie Périn, Augustin, etc.

✣ ✣ ✣ On a annoncé ces derniers temps le legs fait au Musée du Louvre par Mme van Blarenberghe de toutes les gouaches de Louis-Nicolas von Blarenberghe et d'Henri-Joseph van Blarenberghe ainsi que de la célèbre collection de tabatières qu'elle possédait. Le fils de la donatrice doit garder l'usufruit de cette collection.

PALAIS DES BEAUX-ARTS DE LA VILLE DE PARIS ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱

✣ ✣ ✣ Les collections de la Ville vont s'enrichir d'un certain nombre d'œuvres de sculpture ou de peinture provenant de l'atelier de Falguière. Ce sont deux groupes : un *Combat de Bacchantes* et *Caïn et Abel*, cinq bustes et une trentaine d'esquisses, plus trois tableaux : un paysage, un portrait de femme, et une *Cène*. L'acquisition décidée par la quatrième commission du conseil municipal comprend en outre le portrait de l'artiste peint par Carolus Duran et son buste par Rodin.

MUSÉE DE SCULPTURE COMPARÉE DU TROCADÉRO ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱ ✱

✣ ✣ ✣ Ce qui manquait peut-être le plus au musée de sculpture comparée il y a quelques années, ce qui l'empêchait en tout cas de réaliser pleinement son titre et son programme, c'est qu'il était à peine classé. Non seulement les deux ailes répétaient la même suite chronologique, inconvénient qui résulte des agrandissements successifs et qui ne disparaîtra pas ; non seulement un grand portail roman formait le fond de la salle du XIV[e] siècle dans l'aile de Passy, anachronisme qui subsistera pour des raisons de force majeure, mais des morceaux d'un même monument, d'une même date, d'un même artiste étaient souvent épars ; les sculptures de la Chartreuse de Dijon occupaient le milieu d'une salle de la Renaissance ; le tympan de la Ferté-Milon, le centre d'une salle consacrée au XII[e] siècle.

La plupart de ces anomalies ont aujourd'hui disparu, et toutes celles que des difficultés matérielles ne forcent pas à maintenir disparaîtront.

Depuis moins de deux ans, les nouvelles galeries extérieures ont été entièrement aménagées : du côté de Passy, on y trouve la sculpture antique, terminée par l'art gallo-romain, et à sa suite l'art chrétien primitif, mérovingien, byzantin et carolingien, puis les modèles d'architecture et les relevés de peintures auxquels viendra bientôt s'ajouter une série de vitraux anciens. Du côté de Paris, l'exposition méthodique des moulages et photographies de l'Étranger qui s'arrêtait au XIV[e] siècle, a été poursuivie jusqu'à la fin du XVI[e] siècle, et beaucoup de pièces sont sorties des magasins. Une seule grande pièce reste à monter, la statue équestre du Colleone, à qui une place d'honneur a été réservée au centre d'un des pavillons.

Dans la galerie principale, le portail de Champmol et le *Puits de Moïse* ont quitté la salle de la Renaissance pour venir se ranger près des statues de la chapelle Saint-Jean-Baptiste d'Amiens et de la grande salle de Poitiers. Le tympan du château de la Ferté-Milon est venu les y rejoindre, ainsi que les Apôtres de la chapelle de Rieux, du Musée de Toulouse, et le buste du *Charles V* des Célestins. On peut donc voir côte à côte les exemples les plus typiques de la statuaire qui inaugure la dernière phase de l'art gothique.

Le XIIe siècle s'enrichit de quelques-uns des plus beaux morceaux des Musées d'Amiens et de Lille; à Amiens, on a moulé quatre chapiteaux de l'Abbatiale de Dommartin, exécutés de 1140 à 1163, et qui sont peut-être les plus beaux des chapiteaux romans, puis un très remarquable chapiteau double à figures (histoire d'Adam) du cloître de Corbie et un panneau des fonts baptismaux de Sélincourt, orné d'anges tout à fait semblables à ceux du grand portail de Chartres. Au musée de Lille, on a pris le célèbre encensoir de la fin du XIIe siècle, l'un des plus beaux bronzes du moyen âge à coup sûr; deux fragments de statuaire de l'ancienne cathédrale de Cambrai, une tête de Vierge et un torse de Christ en croix dans le style du grand portail de Chartres, et une tête curieuse par son casque à nasal articulé. Le torse de Christ est une étude de nu particulièrement rare et intéressante, qui révèle dès le XIIe siècle une observation sincère et pénétrante de la nature.

La série des modèles du XIIIe siècle s'est enrichie depuis un an de la statue tombale de sainte Ozanne, dans la crypte de Jouarre, ainsi que d'un petit bas-relief du *Couronnement de la Vierge*, de Metz, et d'une charmante tête de femme provenant de Reims, dons de M. Thiria et de M. Pol Neveux.

Dans quelques mois, on y verra aussi la reproduction du splendide sarcophage de Jean de Salisbury, évêque de Chartres, découvert par M. le chanoine Métais dans les fouilles de l'abbaye de Josaphat.

Pour le XIVe siècle, les quatre jolies statuettes de femmes de la collégiale de Mantes viennent d'être moulées, et le Musée de Versailles a cédé en dépôt deux statues funéraires.

Pour le XVe siècle, on a moulé au Musée d'Amiens quatre figures très expressives, trois têtes de moines en bois, l'une à peine caricaturale, les deux autres d'une intensité de grotesque étonnante, et, dans un tout autre genre, un joli buste de Notre-Dame de Pitié.

La série de la Renaissance continue à se développer tout particulièrement: une œuvre importante, le retable de Hattonchatel (Meuse), vient d'être moulée; c'est un travail difficile dont la parfaite exécution fait le plus grand honneur à l'atelier du musée. C'est à tort que ce monument de 1523 a été attribué à Ligier Richier, mais le groupe de l'œuvre de cet artiste s'est enrichi de la statue funéraire de Philippe de Gueldres, de Nancy, cédée par le Musée de Versailles et s'enrichira bientôt d'une tête d'ange de Saint-Mihiel et du *Monument Dieulewart Pourcelet*, de la même ville.

Le Musée d'Amiens possède quelques pièces des plus importantes pour l'histoire de la Renaissance en France, et auxquelles M. Georges Durand a récemment consacré une excellente étude dans le *Bulletin Monumental*: le médaillon de marbre d'Antoine de Lannoy, gouverneur de Gênes en 1508, et deux bas-reliefs de style purement italien exécutés à Amiens dans la pierre du pays. Ces trois objets viennent d'être moulés ainsi que deux intéressants fragments de frises de la même époque.

La salle des XVIIe et XVIIIe siècles de l'aile de Passy s'est enfin enrichie de quatre beaux panneaux empruntés à l'hôtel de Soubise.

Enfin, l'année 1907 verra probablement paraître un nouveau catalogue en préparation, revu et complété par les soins du directeur et du conservateur-adjoint, et qui, entre autres perfectionnements, comportera une bibliographie.

C. ENLART.

MUSÉE DE REIMS

Une importante collection rémoise, celle de M. Henri Vasnier, directeur de la maison Pommery, vient d'être léguée à la ville de Reims avec une somme de 100 000 francs destinée à l'édification d'un musée portant le nom du donateur. Cette collection comprend surtout des peintures de l'école française de 1830; Corot, Rousseau, Millet, Daubigny, Dupré, Troyon y sont représentés par des pièces dont quelques-unes très importantes. On en a vu plusieurs en 1900 à l'Exposition centennale. Au cas où la ville de Reims n'accepterait pas le legs, le donateur a exprimé le désir que sa collection fût offerte au Louvre.

LES TAPISSERIES DE NOTRE-DAME DE BEAUNE (1)

(PLANCHE 15.)

De toutes les richesses d'art que montrait au XVIIIe siècle l' « Insigne » collégiale Notre-Dame de Beaune, elle ne possède plus que les tapisseries de l'histoire de la Vierge, données en 1500, par l'archidiacre et chanoine Hugues le Coq. Encore la tourmente révolutionnaire ne les avait-elle pas épargnées ; vendues, dépecées comme des tissus sans valeur, et dispersées, c'est seulement au XIXe siècle qu'elles ont pu être réunies. Et à les voir aujourd'hui dans leur intégrité et leur éclat, telles qu'elles ont paru, bien que mal placées, au Petit Palais en 1900, après avoir figuré au Trocadéro en 1889, on ne se douterait pas de toutes les traverses de leur fortune. Il est vrai qu'elles ont été reprisées discrètement, il y a une trentaine d'années, par les doigts avisés et dociles des dames de l'Hôtel-Dieu ; mais peut-être une restauration plus sérieuse s'imposerait-elle aujourd'hui, et comme, par arrêté ministériel du 10 octobre 1891, provoqué par la Commission des Antiquités de la Côte-d'Or, elles ont été élevées à la dignité de monument historique, c'est aux Gobelins, dans l'excellent atelier dirigé avec tant d'art, de science et de discrétion par M. Guiffrey, que devra être entrepris le travail déjà réussi en perfection pour tant de précieuses tentures françaises et étrangères.

Les tapisseries de Beaune racontent l'histoire de la Vierge en dix-sept tableaux de dimensions inégales et encadrés d'architectures avec une marge inférieure de feuillages fleuris où picorent des oiseaux ; elles ont de hauteur 1m,90, et forment une « ceinture » ou « litre » en cinq pièces que l'on tendait autour du sanctuaire sur le déambulatoire. Elles comptent assurément parmi les plus belles que nous aient conservées les révolutions de la politique et celles non moins meurtrières de la mode. La naïveté, la gaucherie aimable des compositions, le caractère des personnages qui, bien entendu, portent les costumes amusants du moyen âge sur sa fin, évoquent le souvenir des grands Flamands, mais avec cette infériorité, il est à peine besoin de le dire, que présentent des travaux de métier comparés avec les œuvres originales du pinceau. Pour ce qui est de la beauté du coloris, la tenture d'Hugues le Coq est peut-être sans supérieure ; comme l'Orient, notre moyen âge occidental a toutes les audaces heureuses des siècles et des races coloristes, c'est-à-dire qu'il sait faire à la fois éclatant et doux. On rencontre dans ses œuvres non seulement des couleurs vibrantes, mais encore la couleur tout court, ce qui n'est pas la même chose. Et j'en atteste avec ses tissus, tapisseries et autres, ses vitraux, ses miniatures, toute sa polychromie enfin qui effraye et désespère notre timidité moderne.

Des tapisseries de Beaune on trouvera ici le dessin, le caractère, la composition ; quant à la couleur, on peut la soupçonner dans cette équivalence en blanc et noir, mais c'est tout. Il faut voir les originaux pour comprendre le charme exquis de ces colorations travaillées par la chimie mystérieuse des siècles. S'il est destructeur, en effet, le temps est, comme le soleil, un coloriste sans égal ; il éteint les duretés du travail humain et vêt d'une patine à lui tout ce que nous avons peint, ciselé ou sculpté, la pierre et le bois usés, les orfèvreries, les vitraux, les vieux tissus. Que demeurera-t-il dans un avenir tout prochain de nos harmonies rompues, mourantes, faites pour nos yeux fatigués, de nos violets neutres et défaillants ? Toute cette polychromie volontairement fanée et vieillie, exécutée, qui plus est, avec des couleurs sans solidité, supportera-t-elle l'épreuve du temps comme les vaillantes productions dues aux époques de belle santé artistique ? C'est le vieux qui est jeune et le jeune qui est vieux.

Voici la série des tableaux :

1° La rencontre de saint Joachim et de sainte Anne près de la Porte-dorée à Jérusalem, c'est-à-dire la *Conception de la Vierge*.

2° *La Nativité*.

3° *La Présentation :* deux anges, détail assez rare, aident à l'enfant dans la montée des marches symboliques.

(1) Les reproductions qui accompagnent cet article sont des réductions d'excellentes phototypies d'après la photographie, publiées dans les *Mémoires de la Commission des Antiquités de la Côte-d'Or*, XIIe année, 1897.

4° *La Vierge dans son oratoire et l'épreuve des fiancés.*

5° *Le Mariage de la Vierge.*

6° *La Vierge conduite aans la maison de saint Joseph,* sujet très rare en iconographie.

7° *L'Annonciation.*

8° *Hugues le Coq agenouillé,* ayant derrière lui saint Jean-Baptiste et à ses pieds son écu *d'azur à trois coqs d'or.*

9° *La Visitation.*

10° *La Nativité du Christ*; au fond les bergers s'acheminent vers la crèche.

11° *La Circoncision.*

12° *L'Adoration des Mages.*

13° *La Purification et la Présentation au Temple.*

14° *La Fuite en Égypte.* Au fond la ville de Bethléem représentée comme une cité flamande du xve siècle; des idoles posées sur des colonnes se renversent sur le passage de la Sainte Famille. Saint Joseph à pied porte avec bonhomie sur l'épaule cette poêle à long manche que Lacurne de Sainte-Palaye appelle une « casse ».

15° *Le Massacre des Innocents.* Devant le roi Hérode assis en costume juif sur son trône, le meurtre des enfants s'accomplit avec la raideur automatique de poupées mal articulées. Mais il en faut prendre son parti, le moyen âge a l'émotion, la simplicité, non le sens dramatique, qui est peut-être dans les arts un sens inférieur; à tout prendre, ce qu'il a vaut mieux que ce qu'il n'a pas.

16° *L'Ange ordonne à la Sainte Famille de retourner en Egypte.* On remarquera le geste de la Vierge étendant la main pour se chauffer au feu flambant haut et clair dans l'ample cheminée bourguignonne; voilà de ces détails familiers qui nous ravissent dans les œuvres du xve siècle. On les cherchera vainement plus tard, lorsque le Raphaël de la dernière manière, celle des cartons oratoires de Hampton-Court, sera devenu dans le monde entier le maître souverain de l'Art et du Beau.

17° *La Mort de la Vierge.*

18° *Le Couronnement de la Vierge,* représenté d'une manière peu ordinaire. Dans un orbe formé par des figures d'anges, le Père Éternel en empereur est assis; touchant de la main gauche le globe posé sur ses genoux, il bénit de la droite la Vierge agenouillée que couronne un ange planant; à la gauche du Père, le Christ assis fait le même geste de bénédiction; entre les deux personnes divines plane la colombe figurant le Saint-Esprit.

19° *Hugues le Coq* représenté comme ci-dessus, ayant derrière lui debout saint Hugues, abbé de Cluny, en costume de bénédictin et crossé.

Il est à remarquer que ce dernier tableau porte la date, ou tout au moins celle de l'achèvement de la tenture : *Cest tapisserie fut faicte l'an de grace m. v^c.* On sait combien sont rares les tapisseries datées.

Les recherches faites dans les Archives de la la Côte-d'Or par feu Joseph Garnier, conservateur, ont jeté quelques lueurs sur l'origine de cette tenture. Le cardinal Jean Rolin, fils du chancelier de Bourgogne, Nicolas Rolin, évêque d'Autun et chanoine de Notre-Dame, s'était réfugié à Beaune pendant les guerres entre Louis XI et Charles le Téméraire et avait fort enrichi l'église d'œuvres d'art diverses. Le 13 septembre 1474, marché était passé entre le chapitre et maître Pierre Spicre, peintre à Dijon, pour l'exécution de « patrons » à la détrempe sur toile, représentant l'histoire de la Vierge et devant servir de modèles pour une tenture de tapisserie. Et comme le cardinal en faisait les frais, il devait y être représenté à genoux, mains jointes et le chapeau rouge à ses pieds. Le nom du peintre est manifestement orthographié d'après la prononciation à la française, il faut donc lire Spicker, et voir dans l'auteur des cartons, comme nous dirions aujourd'hui, un des nombreux artistes flamands qui vécurent à Dijon aux xive et xve siècles. Pierre Spicker était sans doute le fils de Guillaume Spicker, peintre-verrier du duc Philippe-le-Bon, à Dijon, dont il est fait souvent mention dans les pièces d'archives.

Les malheurs des temps auront fait que les « patrons » n'ont point été traduits en tapisserie, du vivant de Jean Rolin; mais lorsque la réunion de la Bourgogne à la couronne eut rétabli la paix dans le duché, le projet dut être repris par le chanoine Hugues le Coq; seulement, — et c'était bien son droit, — il substitua son image à celle du cardinal mort en 1483. Assurément nous n'avons aucune preuve positive que les choses se soient passées ainsi; cependant, le programme énoncé dans le marché fait en 1474 correspond trop exactement à la description de la tenture existante, pour que l'identité proposée ne soit pas plus que vraisemblable.

Henri CHABEUF.



Tapisseries de l'Histoire de la Vierge.

(Église Notre-Dame de Beaune.)

LA CHAPELLE SAINT-JULIEN

A Petit-Quevilly, près Rouen

(Planche 16.)

Au moment où la découverte, sous le badigeon qui les recouvrait, de quelques-unes des fresques du palais des papes à Avignon, de ces fresques exécutées au xiv[e] siècle sur le sol de France, par des artistes italiens, éveille de toute part un si vif intérêt, il ne paraîtra peut-être pas hors de propos de ramener l'attention sur un des ensembles les plus précieux de peinture murale que nous ait laissé un pinceau purement français au moyen âge : le décor de la voûte du chœur de la chapelle Saint-Julien, à Petit-Quevilly, près Rouen.

Et point n'est besoin, pour le découvrir, d'un long et pénible voyage : une demi-heure de tramway conduit du centre de la ville à ce coin de banlieue, où, sur le bord du chemin, ouverte à toute heure du jour, l'antique chapelle des ducs de Normandie réserve à quiconque sait les goûter, de si délicates et rares jouissances.

Pas de grille à faire ouvrir, pas de bedeau, pas de pourboire, pas de tiers gênant : la solitude et le silence d'une église de campagne avec un chef-d'œuvre à étudier... Il ne manque, vraiment, à la chapelle Saint-Julien que de se défendre un peu plus pour être mieux connue et plus visitée.

Enfin, pour la consolation de ceux qui ne peuvent tout de même faire le voyage de Petit-Quevilly, j'ajouterai que les excellents relevés de M. Yperman, conservés dans la bibliothèque des monuments historiques, au Trocadéro, permettent de se rendre un compte exact du caractère de ces peintures, sinon du charme qu'elles ont, vues à la place pour laquelle elles ont été faites.

Bâtie sans doute au même moment que le manoir fondé en 1160 par Henri II, roi d'Angleterre et duc de Normandie (1) dans « l'enceinte de pieux » de Quevilly, donnée avec ce manoir, en 1183, par le même prince, à une communauté de sœurs lépreuses, la chapelle partagea, pendant le cours des siècles, le sort de l'établissement royal dont elle faisait partie. Comme lui, elle passa des lépreuses aux religieux de l'Hôtel-Dieu de Rouen, de ceux-ci aux Bénédictins du Mont, puis aux chartreux de Gaillon, pour, enfin, être confisquée et vendue sous la Révolution.

En 1831, Didron, la visitant, dans ce premier voyage archéologique de Normandie, qui devait être si fécond en conséquences, la trouvait coupée en deux étages, dont le premier servait d'étable à vaches, le second de colombier et de grenier à paille : il constatait les dommages causés aux peintures par tant de fâcheux voisinages (le badigeon qui les recouvrait encore, en grande partie, lors de la restauration de 1895, n'était donc pas encore posé). En 1867, un propriétaire respectueux de l'œuvre d'art qu'il se trouvait détenir, M. Lecointe, faisait don de la chapelle à la commune de Petit-Quevilly. En 1869, elle était classée comme monument historique. En 1895 enfin, une restauration conduite avec infiniment de tact par MM. Sauvageot et Yperman rendait au monument son caractère architectural et faisait reparaître les peintures cachées sous le badigeon.

Du dehors, la chapelle Saint-Julien se présente sous l'aspect le plus simple : c'est un édifice de dimensions très restreintes (24 mètres de long), à une seule nef couverte d'un toit qui va en s'étageant de l'abside au chœur et du chœur à la nef. Le plein cintre de l'archivolte de la porte, celui des très petites fenêtres, l'abside en cul-de-four, la corniche à corbeaux grotesques, les contre-forts rudimentaires semblent annoncer une construction toute romane ; mais si l'on pénètre à l'intérieur, quel que soit l'aspect encore archaïque de l'arcature aveugle à dents de scie qui règne tout le long des murs, et des grands arcs « outre-passés » du chœur, la présence au chœur et à l'abside d'une voûte « d'ogives » (elle n'existe plus dans la nef, mais, d'après la forme des supports, on peut déduire qu'elle était prévue et a été construite) démontre avec évidence que l'on a affaire à un édifice de transition du caractère le plus net. Toutefois cet intérêt archéologique très véritable le cède encore,

(1) Voir Duchemin, *Petit-Quevilly*, et les notices de M. le D[r] Couton dans la *Normandie pittoresque et monumentale*, Le Havre, 1896, et dans les *Précis des travaux de l'Académie de Rouen*, 1900-1901.

pour qui n'est pas spécialiste, à l'intérêt des peintures du chœur.

La voûte tout entière, la totalité même de l'édifice, peut-être, fut-elle décorée à l'origine ? Cela est probable, étant donnés le luxe et le soin que manifestent les morceaux subsistants. Actuellement, la nef est couverte d'un berceau de charpente ; la voûte de l'abside, à trois nervures d'ogives, est badigeonnée. Il n'existe plus de peintures qu'à la voûte sexpartite du chœur.

Au premier abord, l'œil perçoit une harmonie générale très claire et pâlie où dominent le bleu de lin, le pourpre vineux, le bistre, avec quelques touches de vert-de-gris et des zones blanches. Puis les lignes se précisent et le plan général se découvre, nettement conçu et rigoureusement défini.

Entre les branches des arcs d'ogive, décorés eux-mêmes de tout un système d'entre-lacs, de grecques, de méandres, de mosaïques, régulièrement alternés, s'épanouissent, dans les six segments inégaux de la voûte, de robustes rinceaux encadrant des médaillons circulaires où sont inscrites les diverses scènes de la vie de Marie et de l'enfance de Jésus. Dans le grand segment, face à l'abside, figurent l'Annonciation, la Visitation, la Nativité. Dans les deux plus petits segments de gauche, en regardant l'autel, la cavalcade des Mages et les Mages devant Hérode. Dans le grand segment, face à la nef, l'arrivée des Mages, la Vierge de Majesté, le songe des Mages (c'est ce morceau que représente notre planche). Enfin, dans les deux petits segments de droite, la fuite en Égypte et le baptême de Jésus.

Dans tout cet ensemble, d'assez nombreuses dégradations sont à déplorer, çà et là un coin de manteau, une partie de tête manquent. Toute la figure de l'ange dans l'Annonciation, le Saint Joseph de la Nativité ont à peu près complètement disparu, mais nous avons là très probablement la trace de ces coups de tourche qui désolaient Didron. Actuellement la peinture ne semble plus s'effriter et les mutilations n'augmentent pas. Le « véhicule » employé, une détrempe au blanc d'œuf, doit avoir été de très bonne qualité.

La justesse et la vivacité des attitudes, la jeunesse avenante des visages sont ici en contradiction avec ce que recèlent encore çà et là d'archaïsme quelques mouvements arbitraires de la draperie. Il paraît bien probable que cette œuvre appartient au début du XIIIe siècle. Dès 1243, on trouve, sous le vocable de Saint-Julien, la chapelle jadis consacrée à Notre-Dame. Il est possible que les peintures de la vie de la Vierge aient été exécutées avant cette sorte de désaffectation. Au moment où cette voûte a été décorée, en tout cas, la peinture murale française n'avait qu'un pas à franchir pour marcher de pair avec son émule, la radieuse sculpture des cathédrales. Ce progrès vers la nature et la vie, il ne lui fut point donné de le réaliser, au moins dans les exemples que nous avons conservés. Mais certains morceaux de Petit-Quevilly, la Vierge de Majesté par exemple, cette Vierge blonde aux grands yeux d'Orientale, portant l'enfant sur le bras gauche, et tenant d'un geste précieux de la main droite une sorte de disque d'où surgit une tige de fleur, sont parmi ce que la peinture du moyen âge a de plus exquis.

Dans la Nativité, la Vierge vêtue d'une robe ajustée grenat, ornée d'un galon clair, accoudée rêveuse sur son lit drapé d'une couverture couleur de paille, est encore une figure d'un charme pénétrant.

La Cavalcade des Mages, avec les trois chevaux, l'un jaune, l'autre rouge et l'autre pourpre comme ceux du Campo-Santo de Pise, révèle un sens très aigu du mouvement : les trois mystérieux personnages, ensemble, lèvent les mains vers l'étoile, et le rythme de ce triple geste a quelque chose d'entraînant. Lorsqu'ils arrivent devant Marie, tous trois ensemble, leur groupement s'écarte du type de composition du XIIIe siècle, et le plus jeune, mêlé aux autres, ne leur montre pas du doigt l'étoile, avec ce geste qui se retrouve dans toutes les œuvres traditionnelles de l'époque. Enfin, dans la Fuite en Egypte (le motif le plus visible autrefois avant la restauration et qui doit à ce fait autant qu'à son mérite d'avoir été reproduit par Gélis Didot et Laffilée), Marie, montée sur l'âne, un âne blanc d'un dessin étonnamment juste et facile, donne le sein à l'enfant, cependant que Joseph, court vêtu, les jambes chaussées de pourpre, un chapeau conique sur la tête, un bâton sur l'épaule, mène la monture et se retourne avec vivacité vers les divins voyageurs.

Ce qu'il faut remarquer enfin, c'est la beauté des rinceaux de feuillages et fleurs stylisés qui encadrent toutes ces compositions : le jaune et le bleu, qui y sont les couleurs dominantes, sont relevés d'accents, de nervures, de perles blanches. Et la sûreté de main qui plie ce souple décor aux conditions d'espace à remplir n'est pas moins

admirable que celle avec laquelle les diverses scènes sont tracées dans les disques qui les entourent et sur lesquels, parfois, elles débordent avec une aisance souveraine.

Dans toutes ces particularités de disposition, qui se retrouvent à Saint-Quiriace de Provins, M. Mâle a noté, avec la pénétration et l'autorité qui lui sont habituelles, l'influence grandissante de la technique du vitrail sur celle de la peinture murale. Mais il rend justice au très délicat esprit d'adaptation du peintre qui adoucit ses tons, ne cherche pas à lutter avec l'éclat des verrières et reste essentiellement décorateur de surfaces planes.

Au contraire, on a invoqué parfois, à propos des peintures de Petit-Quevilly, « un apport d'influences anglo-saxonnes venu par les manuscrits». C'est là une thèse qui me paraît fort hasardeuse. La miniature de manuscrits en Angleterre, aux débuts du XIIIe siècle, n'était pas en état d'exercer une notable influence au dehors. Rien ne me paraît plus français que des scènes comme celles de la Nativité, de la Fuite en Egypte. Provins n'était pas à ce moment sous la domination anglaise, et l'art de Saint-Quiriace de Provins semble comme une première ébauche de celui de la chapelle Saint-Julien.

Mais nous ne saurons bien probablement jamais le nom ni la nationalité de l'artiste qui, pour édifier l'âme et réjouir les yeux de quelques pauvres lépreuses, recluses au manoir royal de Petit-Quevilly, composa ce décor si sobre, si harmonieux et d'une vie à la fois si intense et si discrète.

Louise Pillion.

MONUMENTS DE FRANCE

Documents et Nouvelles

✢ ✢ ✢ **L'hôtel Marcotte à Caen et ses peintures du XVIIIe siècle.** — Le Bureau de bienfaisance de la ville de Caen vient d'acquérir, dans la rue de l'Engannerie, l'hôtel Marcotte. Suivant une tradition locale, cet hôtel serait orné de laques chinoises qui auraient été rapportées de Chine au XVIIIe siècle, par M. de la Roque-Ordan, un des propriétaires de l'hôtel, ancien officier de marine : or, M. de la Roque-Ordan n'acquit l'hôtel qu'en 1816. M. Le Vard, président de la Société des Beaux-Arts, vient de démontrer qu'il s'agit, en réalité, de peintures sur bois.

L'hôtel Marcotte ressemble à tous les hôtels du XVIIIe siècle, si nombreux à Caen : sur une cour intérieure, au rez-de-chaussée, les écuries ; au premier étage, les appartements de réception. Deux pièces offrent quelque intérêt : dans une chambre se trouvent un joli trumeau du XVIIIe siècle, et un dessus de porte dans la manière de Desportes ; le salon, bien décoré, offre quatre jolies peintures allégoriques sur toile, une gerbe de fleurs qui fait penser aux fleurs du portrait de Mme de Parabère qui se trouve au Musée de Caen, et que l'on attribue à Blin de Fontenay; enfin, aux angles arrondis, les fameux panneaux chinois au nombre de six.

Sur le bois, avec un relief obtenu par la pâte de papier, dans un procédé analogue au vernis Martin, de jolies scènes ont été entassées, scènes de chasse, de pêche, de promenade, promenade en barque, en palanquin. La scène de droite se déroule en hauteur, dans un entassement de rochers fantaisistes toujours variés, se découpant sur un fond d'or. La perspective est observée. Des animaux fantastiques planent au ciel. C'est ce décor qui a l'aspect chinois, mais d'un chinois de paravent. Le type des personnages est français : des moustaches à la tartare et des chapeaux pointus les déguisent mal, une femme porte un col de dentelles sur un décolletage, ce qui en Chine serait bien extraordinaire. Les nègres coiffés de turbans jouent le rôle de serviteurs : ils rappellent tout à fait ceux que l'on voit dans les tableaux de l'école française du XVIIIe siècle. La main de l'artiste fut aussi très française ; ses mouvements, très naturels, sont bien dessinés : notons un nègre qui rame, un autre qui joue de la trompe, en tête d'un cortège de mandarin ; un pêcheur retire ses filets. Les détails d'un minuscule service à thé sont charmants.

Tout cela est très joli, très artistique, en même temps que très amusant ; il faut espérer que le Bureau de bienfaisance tiendra à conserver ce salon

pour en faire une salle de réunion, un minime droit de visite compensera le revenu qu'il tirerait de la vente de ces boiseries, qui d'ailleurs ne sauraient être transportées sans détérioration. Trop de richesses qui se trouvaient dans les hôtels privés de Caen ont déjà disparu. Le Bureau de bienfaisance doit conserver ces peintures : leur visite peut être une source de revenus pour sa caisse et un attrait de plus pour les touristes qui visitent la vieille ville normande. Henri PRENTOUT.

✣ ✣ ✣ Encore les tombeaux des Plantagenets. — La question a encore été posée récemment à Londres, au ministre des Affaires étrangères anglais, s'il voulait pressentir le gouvernement français pour obtenir son assentiment à la translation en Angleterre des restes et des statues des souverains Plantagenets qui sont à l'abbaye de Fontevrault. Il s'agit des sépultures de Henri II et de sa femme Éléonore de Guyenne, d'Isabeau d'Angoulême, femme du roi Jean, et de Richard Cœur-de-Lion.

M. Runciman, répondant à la Chambre au nom du gouvernement britannique, a déclaré qu'il ne croyait pas désirable d'adresser cette requête au gouvernement français, qui pourrait difficilement l'accueillir favorablement.

Nous avons dit, il y a quelques mois, ici même quel était l'état de la question et l'intérêt des monuments. On voit que l'ère des revendications n'est pas encore close.

✣ ✣ ✣ Pour Azay-le-Rideau. — Voici la liste complète des donateurs qui, répondant à l'appel du sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts, ont déjà tenu à apporter leur contribution à la reconstitution du décor du château d'Azay transformé en Musée de la Renaissance.

Mme Louis Stern et *M. Charles Stern* ont offert une crédence aux armes de France et de Bretagne (XVIe siècle) et un coffre en marqueterie (Italie, XVIe siècle).

M. le baron Edmond de Rothschild, une tapisserie (France, commencement du XVIe siècle); *M. le baron Édouard de Rohtschild*, un buste de femme provenant d'une maison d'Orléans (XVIe siècle); *M. le baron Henri de Rothschild*, une porte en bois (commencement du XVIe siècle).

M. Gustave Dreyfus, trois chaises en bois recouvertes de soie (époque de Louis XIII), et *M. Ferdinand Halphen*, un coffre et une table du XVIe siècle.

M. Larcade offre une crédence en marqueterie (XVIe siècle).

M. Ratzersdorfer, un banc (XVIe siècle) et un mortier en bronze (XVIe siècle).

M. Kleinberger, un portrait de femme (XVIe siècle).

M. Wildenstein, un Portrait du cardinal de Guise (XVIe siècle), et un portrait de la duchesse de Guise (XVIe siècle).

M. Jacques Seligmann, une statue de saint Jacques, bois peint et doré (XVIe siècle).

M. Heilbronner, une stalle à deux places (fin du XVIe siècle).

M. Kraemer, une table (XVIIe siècle).

M. Lowengard, un fauteuil (XVIe siècle) recouvert de cuir de Cordoue.

M. Stettiner, un fragment de frise (pierre, XVIe siècle), et un fragment d'écusson, pierre (XVIe siècle).

M. Trotti, un grand cabinet portugais (époque de Louis XIII).

✣ ✣ ✣ Le Jubé de Villemaur. — Le conseil municipal de Villemaur (Aube) vient de demander l'autorisation d'aliéner le très remarquable jubé en bois sculpté, daté de 1521, que possède l'église de Villemaur. Un avis favorable a été donné par la préfecture. Mais le jubé étant classé comme monument historique, il faudrait un arrêté de déclassement qui ne sera certainement pas donné, sans quoi il n'y aurait plus aucune raison pour que toutes les municipalités de France ne cherchent à faire argent des œuvres d'art qui leur appartiennent et que la loi des Monuments historiques a précisément pour but de protéger contre leur cupidité ou leurs besoins même légitimes.

✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣

6962-06. — CORBEIL. Imp. ÉD. CRÉTÉ. *Le Gérant :* H. LAURENS.



Cliché des Monuments historiques.

Chapelle Saint-Julien à Petit-Quevilly (Seine-Inférieure).
Vue prise de l'entrée de la nef.



Chapelle Saint-Julien à Petit-Quevilly (Seine-Inférieure).
Fragment des peintures de la voûte, d'après un relevé de M. Yperman.

Présentation d'un manuscrit à Philippe le Bon, duc de Bourgogne.

Miniature par LOYSET LYEDET.

(Bibliothèque de l'Arsenal.)

Musées et Monuments
DE FRANCE

UNE ŒUVRE DE L'ENLUMINEUR LOYSET LYEDET
A propos de l'Exposition des portraits à la Bibliothèque nationale

(Planche 17.)

L'exposition qui vient d'être ouverte à la Bibliothèque nationale contient un grand nombre de portraits figurant dans des manuscrits enluminés; mais il en est bien peu dont on puisse indiquer l'auteur avec quelque certitude. Malgré les recherches des érudits, recherches devenues si actives en ces dernières années, presque tout l'art du moyen âge reste encore anonyme. Signaler une miniature dont le peintre nous soit connu est donc une bonne fortune très rare. Celle qui est reproduite ici et qu'on peut voir exposée en ce moment dans les salles de la rue Vivienne, constitue une de ces heureuses exceptions. Ce n'en est pas le seul intérêt, puisque cette miniature nous montre les traits de deux personnages qui ont joué un rôle considérable dans l'histoire.

Le premier est Philippe le Bon, duc de Bourgogne. C'est lui qu'on voit, au premier plan, à gauche, assis sur un banc monumental et tendant la main pour recevoir un livre que lui offre l'auteur agenouillé. Le duc est coiffé d'un vaste chapeau de feutre à larges bords. Sa longue houppelande est bordée de fourrure. Il porte au cou les insignes de la Toison d'or. — Derrière lui, les mains appuyées au dossier du banc, son fils, le comte de Charolais, le futur Charles le Téméraire, contemple la scène. Il est vêtu de la houppelande courte, mais bordée de fourrure comme celle de son père ; comme son père aussi, il a le collier de la Toison d'or. Quant à la coiffure qu'il porte, on ne doit pas la confondre avec le chapeau qui se voit sur la tête du personnage placé immédiatement derrière le duc de Bourgogne. Ce chapeau, de forme haute, se rapproche sans doute beaucoup de la coiffure du Téméraire, mais, en l'examinant avec un peu d'attention, on remarquera sans peine d'abord qu'il est fait de feutre et en second lieu qu'il possède des bords, très étroits il est vrai, mais néanmoins apparents. Le bonnet, la calotte, si l'on veut, du comte de Charolais n'est, au contraire, agrémentée d'aucun bord ; elle n'est pas d'un seul morceau et la couture sur le devant en est très visible. A l'extrémité est une pointe que n'a pas le véritable chapeau. C'était là, au xve siècle, une véritable coiffure d'intérieur. Il n'est pas rare de voir à cette époque des personnages la tête couverte de ce bonnet et tenant leur chapeau à la main, ou bien l'ayant posé à côté d'eux, ou encore le portant suspendu derrière leur dos. D'autres, qui sont coiffés du bonnet, ont rejeté leur chaperon sur l'épaule.

Le duc de Bourgogne, le comte de Charolais, tous les autres personnages qui figurent ici sont chaussés de souliers à la poulaine. Nous verrons tout à l'heure que cette miniature a été peinte probablement entre 1460 et 1467. Il ne me paraît donc pas possible d'adopter l'opinion de Viollet-le-Duc, qui fixe la vogue des chaussures ornées de ces pointes à une période comprise entre 1390 et 1440 et qui affirme que la mode en disparut vers la fin du règne de Charles VII (1461) (1). Les miniatures

(1) « Le temps de la vogue des poulaines est compris entre les années 1390 et 1440, et elles atteignent leur plus grande longueur vers 1420. A dater de cette époque, on les voit se raccourcir, puis disparaître vers la fin du règne de Charles VII. Alors, et jusque vers l'année 1470, elles ne sont plus portées que par des élégants attardés et des personnages attachés aux anciennes modes. » (Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné du mobilier français*, t. III, *Vêtements, bijoux de corps, objets de toilette* (1872), p. 166).

qui décorent les beaux manuscrits exécutés pour le duc de Bourgogne, précisément vers le temps où mourut Charles VII, contredisent absolument l'hypothèse de Viollet-le-Duc. La plupart des personnages qui y sont représentés portent des souliers dont la pointe est démesurément allongée. Ce sont des élégants, mais rien ne peut faire soupçonner qu'ils soient des attardés : ils paraissent, au contraire, suivre de fort près la mode, à moins qu'ils ne la devancent.

Il est vraisemblable que l'enlumineur a figuré dans notre miniature des personnages de l'entourage du duc de Bourgogne; mais les hypothèses qui pourraient être émises sur l'identité de chacun d'eux seraient trop incertaines pour être proposées. Je ferai seulement remarquer que nul, à l'exception du duc Philippe et de son fils, n'y porte la Toison d'or : ce qui permet de supposer que ce ne sont pas là les hauts dignitaires de la cour du « grand duc d'Occident ».

Quant à l'écrivain qui offre le livre, l'incertitude sur son identité n'est pas moins grande. Est-ce David Aubert, Jean Miélot, Raoul Le Fèvre, ou quelque autre clerc employé par Philippe le Bon à ses travaux littéraires? Toute affirmation serait, je crois, hasardée. Sans doute l'écriture du volume rappelle singulièrement celle de David Aubert; mais il me semble à peu près impossible d'établir une distinction entre les diverses mains des hommes de lettres au service du duc de Bourgogne, au moins lorsque ceux-ci s'appliquent à « grossoyer » eux-mêmes leurs propres compositions ou compilations historiques et romanesques.

Je dois maintenant exposer les raisons qui me permettent d'affirmer que ce tableau de présentation est dû à Loyset Lyedet. On n'ignore pas que les miniaturistes du moyen âge n'ont pour ainsi dire jamais signé leurs œuvres. Ce n'est que par hasard que nous connaissons quelques noms d'artistes, auxquels on peut avec vraisemblance attribuer certaines peintures; mais ici, malgré la prudence extrême qui convient en ces matières, une affirmation ne me paraît pas téméraire.

Loyset Lyedet nous est déjà connu comme l'un des plus laborieux enlumineurs aux gages de Philippe le Bon. Or, dans les papiers de la Recette générale des ducs de Bourgogne, conservés aux Archives de Lille, se trouve le compte de Guilbert de Ruple pour une année entière, du 1er janvier au 31 décembre 1468. Un article de ce compte est pour nous particulièrement intéressant : c'est celui qui mentionne l'auteur des cinquante et une miniatures dont est décoré le tome I du roman de *Renaud de Montauban*. Mais nous n'y trouvons pas seulement une preuve de l'identité de l'artiste; le compte est heureusement plus explicite, il nous fait connaître le prix qui a été payé pour chacun de ces petits tableaux. — Voici cet article (1) :

A Loyset Lyedet, enlumineur, pour cinquante et ung ystoires de plusieurs couleurs qu'il a faictes au premier volume de *Regnault de Montauban*, au prix de XVIII sols l'istoire, font.... XLV l. XVIII s.
Item, pour avoir fait relyer ledit livre... XXXI s.
Pour dix gros cloux de letton et pour l'avoir fait fermer, ensemble... XIIII s.

Les ducs de Bourgogne n'ont jamais possédé qu'un exemplaire du roman de *Renaud de Montauban*, en cinq volumes qui figurent à l'inventaire de la Bibliothèque de Bourgogne dressé à Bruxelles en 1487 : ce sont les nos 1705, 1706, 1707, 1708 et 1709 de l'édition qu'en a donnée Barrois (2).

La Bibliothèque de l'Arsenal possède les tomes I, II, III et IV de cet intéressant et somptueux manuscrit (3). Quant au tome V et dernier, qui a été distrait très anciennement de la collection, il est conservé à la Bibliothèque royale de Munich (4). Le tome I, d'après l'inventaire de 1487, portait pour premiers mots au second feuillet : *et se aucunes en y a...*; il finissait par ceux-ci : ... *et plus n'en parle pour le present*. Ces mots sont exactement ceux qui se lisent, aux endroits indiqués, dans le tome I du *Renaud de Montauban* de l'Arsenal. — Le duc de Bourgogne n'a possédé qu'un *Renaud de Montauban* : celui de l'Arsenal contient ses armes peintes. — Loyset Lyedet, travaillant pour Philippe le Bon, a décoré de cinquante et une « ystoires » le tome I du *Renaud de Montauban* : le tome I du *Renaud de Montauban* de l'Arsenal renferme cinquante et une miniatures.

Il ne semble pas que devant ce faisceau de preuves le moindre doute puisse subsister dans l'esprit. J'admets donc sans hésitation que l'enlumineur Loyset Lyedet est bien l'auteur des

(1) Reproduit dans *Les ducs de Bourgogne, études sur les lettres, les arts et l'industrie pendant le XVe siècle...*, *par le comte de Laborde*, 2e partie, t. I, *Preuves* (1849), p. 501.
(2) *Bibliothèque protypographique* (1830), p. 244-245.
(3) Mss. nos 5072, 5073, 5074, 5075.
(4) Cod. Gall. no 7.

cinquante et une miniatures du manuscrit 5 072 de l'Arsenal, dont la première est précisément celle qui est reproduite ici.

On pourra juger diversement le talent de Loyset Lyedet. C'était un assez bon praticien, ce n'était certes pas un artiste de génie. Son dessin est dur, quelquefois maladroit ; ses couleurs sont trop souvent criardes ; ses personnages sont, en général, grands, maigres, élégants, mais affligés de jambes d'une longueur démesurée; ses chevaux, raides et sans vie, paraîtraient mieux à leur place dans un décor de la prise de Troie que sous les éperons des héros combattants. Mais il excelle dans le détail des costumes, surtout des costumes féminins, et les indications qu'il nous fournit sur l'aménagement des appartements, les meubles, les tentures sont fort précieuses. Aussi, malgré ses défauts, qu'on ne saurait ignorer, l'œuvre de Loyset Lyedet est-elle intéressante à beaucoup d'égards.

On a vu, par l'extrait du compte cité plus haut, que cet enlumineur avait reçu pour chaque miniature une somme de dix-huit sous. Il ne serait pas indifférent de savoir ce que représentait cette somme en 1468; malheureusement, il est bien difficile de porter un jugement sur la valeur des monnaies à une époque déterminée. Nous pouvons toutefois établir certaines comparaisons. Dans ce même compte, nous voyons, en effet, Loyset Lyedet recevoir le prix de diverses illustrations faites dans une Bible moralisée : les grandes miniatures lui sont payées quatorze sous ; les petites, douze sous. Le peintre Guillaume Vrelant figure aussi dans le compte ; mais, plus favorisé que son confrère, les sommes qui lui sont attribuées s'élèvent à vingt-quatre sous pour chaque miniature. D'autre part, en cette année 1468, on constate que des souliers achetés pour le duc de Bourgogne atteignent les prix de douze et de quatorze sous. Enfin, si l'on considère encore les sommes qui sont payées au même moment pour divers autres objets usuels, il paraîtra assez vraisemblable que les dix-huit sous reçus par Loyset Lyedet peuvent être évalués à 30 francs environ de notre monnaie. La somme totale qui lui fut allouée pour illustrer le tome I du *Renaud de Montauban* représenterait donc à peu près 1 500 francs.

Il serait assez difficile d'assigner une date tout à fait précise à ces portraits de Philippe le Bon et de Charles le Téméraire. Bien que Loyset Lyedet n'en ait reçu le prix qu'en 1468, on ne saurait douter qu'ils aient été peints du vivant du duc Philippe qui succomba le 15 juillet 1467. Mais lorsque le duc de Bourgogne fut enlevé par une attaque d'apoplexie à l'âge de soixante-douze ans, il y avait longtemps que sa santé était fort chancelante. L'enlumineur a donc pu, plusieurs années avant la mort du prince, le figurer comme nous le voyons ici sous les traits d'un homme vieilli, fatigué, malade, assez voisin du tombeau. D'autre part, l'explicit du tome V du *Renaud de Montauban*, aujourd'hui à Munich, nous apprend que le volume fut « achevé et parfait » le 7 novembre 1462. Si le tome V et dernier fut terminé en 1462, il est certain que le tome I a pu être écrit un ou deux ans auparavant, c'est-à-dire en 1460 ou 1461. Malheureusement, il reste ici une question que personne ne peut résoudre : les volumes ont-ils reçu les illustrations dès que l'écriture en a été achevée ? En tout cas, on ne risque sans doute pas de commettre une bien grosse erreur en fixant approximativement la date d'exécution de notre miniature entre 1460 et 1467.

Je me garderai bien d'exagérer la valeur de ce petit tableau. Si l'on ne peut le regarder comme un chef-d'œuvre comparable aux merveilleuses peintures de Jean Fouquet et d'autres maîtres de la même époque, il faut du moins reconnaître que nous avons là un très bon spécimen de l'illustration soignée des livres de grand luxe à la veille de l'invention de l'imprimerie; et, à ce titre, l'œuvre de Loyset Lyedet mérite toute l'attention des amateurs.

HENRY MARTIN.

✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣

DEUX STATUETTES DE VIERGES GOTHIQUES EN BRONZE DORÉ ET EN IVOIRE

Acquisitions récentes du Musée du Louvre.

(PLANCHE 18.)

CE ne serait qu'avec une extrême légèreté que l'on pourrait reprocher au Musée du Louvre d'acheter un peu trop de Vierges gothiques ; il en est entré quelques-unes dans le département des objets d'art, un bien plus grand nombre dans le département de la sculpture du moyen âge depuis quelques années, et cependant, à les comparer entre elles, on n'en saurait rencontrer deux qui se répètent. Il est même surprenant de constater à quel point, sur ce thème iconographique, les sculpteurs ont apporté d'ingéniosité et d'invention à varier les types, les attitudes, les mouvements, les dispositions des plis ; et rien n'est plus intéressant que de suivre dans une série aussi riche les subtiles modifications par lesquelles est passée cette statuaire si vivante.

La première des deux statuettes dont nous nous occupons aujourd'hui est entrée au Musée du Louvre au printemps 1906 ; elle était sur le point de lui échapper, quand un groupe d'amis dévoués, Mme la marquise Arconati Visconti, M. le baron de Schlichting, M. Jacques Seligmann, M. Peytel, M. Paul Garnier, M. Martin Le Roy et M. Octave Homberg, est intervenu et l'a généreusement offerte au département des objets d'art du moyen âge ; elle était en effet extrêmement précieuse pour nos collections par sa rareté et son caractère.

Il est déjà assez difficile de montrer le transition entre l'époque romaine et l'époque gothique par les statuettes d'ivoire ; il l'est plus encore par les statuettes de bronze doré, si l'on s'attache surtout à celles qui furent fondues et non battues comme le sont en général celles de « l'œuvre de Limoges ».

Assise sur un siège massif qu'entoure une petite galerie en arcatures ajourées, et portant l'Enfant Jésus assis sur son genou, la Vierge qui nous occupe a quelque chose encore de la raideur romane; mais le visage déjà est beaucoup moins hiératique, plus vivant, plus individuel aussi, et dans ce buste légèrement rejeté en arrière, dans cette tête qui se redresse avec une étrange fixité, s'imposent une majesté, une autorité que l'on ne saurait rencontrer à cette époque que dans les Vierges de la grande sculpture : la Vierge assise du tympan de la cathédrale de Chartres, celle de la porte Sainte-Anne de Notre-Dame de Paris; je n'y ajouterai point celle du tympan de la cathédrale de Reims, ni celle de l'église de Gassicourt dont les corps s'animent déjà, et qui dans la façon de tenir l'Enfant-Dieu se révèlent déjà des mères plus tendrement rapprochées de l'enfant qu'elles tiennent dans leurs bras.

Si l'on veut bien, comme le propose M. André Michel, ne pas considérer comme postérieure à 1180 la Vierge de la porte Sainte-Anne de Notre-Dame de Paris, nous serions d'avis de considérer comme à peu près contemporaine la petite Vierge de bronze dont le Louvre vient de s'enrichir.

Peut-on serrer d'un peu plus près la question de ses origines ? Ceci est beaucoup plus délicat. Dans ce masque un peu lourd où se retrouve quelque chose de la matrone antique, dans cette attitude d'autorité impérieuse vraiment très rare dans les statues de Vierges de cette époque, je ne saurais lui trouver d'analogue dans la statuaire de nos grandes cathédrales. Faut-il chercher vers l'Est, dans ces régions voisines du Rhin et de la Meuse, où s'exerça sans conteste l'influence de notre art, mais qui, malgré tout, conservèrent une certaine saveur de terroir ? C'est là une hypothèse qu'il serait intéressant de pouvoir confirmer par quelque exemple bien probant.

∴

La seconde statuette, qui est d'ivoire, nous transporte à plus d'un siècle et demi, en plein XIVe siècle, et en pleine Ile-de-France. Depuis les récents travaux de M. Raymond Kœchlin, la sculpture d'ivoire gothique a été bien mise au point, et il restera bien peu de chose à y découvrir de nouveau.

Au moment où la formule du hanchement apparaît dans la sculpture du XIVe siècle, l'art gothique était arrivé à un point de son développement où quelque « manière » ne pouvait



Vierge en bronze doré.
Fin du XIIe siècle.
(Musée du Louvre.)



Cliché R. Kœchlin.

Vierge en ivoire.
Début du XIVe siècle.
(Musée du Louvre.)

que lui faire perdre beaucoup des principes si sains et si robustes qui avaient fait jusque-là sa force. Les Vierges d'ivoire n'y échappèrent pas : peut-être, avec la finesse même et la plasticité de la matière, les artistes ivoiriers en exagérèrent-ils les tendances. Déjà sensible dans la pièce maîtresse de la série, la Vierge de Villeneuve-les-Avignon, cette manière se répand dans toutes les Vierges exquises, mais un peu « précieuses » de nos musées et des grandes collections privées.

La nouvelle petite Vierge du Louvre n'y a pas échappé : debout, serrant sur son bras l'Enfant Jésus avec lequel elle joue, elle se contourne avec une grâce charmante; elle a conservé, ce que beaucoup d'autres Vierges de ce genre ont perdu, un certain caractère de figure, un visage fin et futé qui la rend encore plus attrayante, et la fait échapper au style conventionnel où tombent presque toutes les autres. Elle avait été déjà à l'Exposition rétrospective de 1900 où M. Abel Lefranc l'avait prêtée, étudiée et rapprochée, sans aucun désavantage pour elle, des statuettes d'ivoire les plus qualifiées de nos musées. Sa place s'y trouvait donc toute marquée. Un reliquat du fonds d'installation de la donation Adolphe de Rothschild a pu permettre de l'acquérir. Sa grâce enjouée vient apporter une note charmante au milieu des précieux objets d'orfèvrerie dont l'acte de si noble générosité du baron Adolphe de Rothschild a grandement enrichi notre musée.

Gaston MIGEON.

L'EXPOSITION DE PORTRAITS PEINTS ET DESSINÉS DU XIIIe AU XVIIe SIÈCLE

A la Bibliothèque Nationale

DANS les salles de la rue Vivienne, où nous avons pu visiter, il y a moins de six mois, la belle Exposition des arts mineurs du XVIIIe siècle, on peut étudier en ce moment la plus instructive et la plus séduisante collection de portraits français antérieurs au règne de Louis XIV qui ait jamais été présentée au public. Il n'était pas possible de continuer plus activement la réalisation du programme indiqué ici même par M. Henry Marcel : « Mettre en lumière, sous forme de présentation méthodique et critique, les richesses d'art d'un grand établissement public, en demandant aux amateurs le concours de leurs cabinets privés, à l'effet de combler les lacunes ou de renforcer l'effectif des séries présentées » (1).

En rassemblant sous les yeux des visiteurs les plus précieux portraits tirés des cartons et des armoires de nos bibliothèques, parisiennes ou provinciales, et des collections particulières, on a pu constituer un musée iconographique où sont évoqués de façon saisissante les plus fameux personnages de la cour des Valois ou des premiers Bourbons. Il est légitime de se laisser aller tout d'abord, comme on le fait, au plaisir de confronter avec ces images d'une évidente sincérité les souvenirs que nous ont laissés les travaux des historiens, ou les bavardages d'un Brantôme et d'un Tallemant. Mais les organisateurs de l'Exposition se sont efforcés aussi d'apporter à l'histoire de notre art français une utile contribution.

La plus grande réserve s'imposait à eux dans des matières où les plus éclairés vont répétant partout que nous ne savons rien. Si, dans la rédaction du catalogue, ils n'ont, comme ils l'espèrent, jamais négligé de fournir à leurs lecteurs les moyens de distinguer de l'hypothèse les faits acquis, personne ne leur reprochera d'avoir proposé un classement méthodique capable de faciliter les discussions et les comparaisons, de faire sortir de l'ombre l'œuvre de quelques artistes trop peu connus et de faire entrevoir l'évolution de certains caractères de notre art.

∴

Dans les vitrines qui garnissent l'ancien *Cabinet du Roi*, resplendissent de tout leur éclat primitif plus de cent cinquante miniatures tirées de nos plus vénérables manuscrits et aussi de ces premiers imprimés qui se chargeaient naïvement d'enluminures pour déguiser leur qualité. La Bibliothèque

(1) *Musées et Monuments*, 1906, p. 81.

Nationale en a fourni la plupart, mais ses séries ont été heureusement complétées par des emprunts aux bibliothèques de l'Arsenal, Sainte-Geneviève, de Toulouse, de Besançon, de La Haye, ainsi qu'à des collections particulières.

Il n'était guère possible de rencontrer avant la fin du XIIIe siècle, dans les figures des manuscrits, une intention clairement marquée de réaliser des portraits. M. C. Couderc, qui a organisé cette partie de l'Exposition, a été bien inspiré en ne remontant pas plus haut dans ses choix. Il faut même reconnaître que dans la première moitié du XIVe siècle, alors que du fameux atelier de Jean Pucelle sortent des chefs-d'œuvre d'enluminure, les miniaturistes sont nettement en retard sur les sculpteurs pour l'expression de la ressemblance individuelle. Nous n'avons rien d'analogue ici à cette statue d'un réalisme si hardi, qui fut placée avant 1307 par Pierre de Chelles et Jean d'Arras sur la tombe de Philippe III. Devant le frontispice — d'ailleurs fort agréable — des *Actes de Robert d'Artois*, peint peu après 1332, il est difficile, quand on songe aux puissantes effigies funéraires du Louvre et de Saint-Denis, de ne pas trouver bien insignifiant le portrait de Philippe VI de Valois au milieu de ses pairs.

Dès la seconde moitié du XIVe siècle, au contraire, les manuscrits destinés aux riches « librairies » de ces bibliophiles émérites que furent le roi Charles V et son frère le duc Jean de Berry, multiplient en d'admirables pages des documents du plus haut intérêt. Il y a là cet art d'observer sans effort et de dire le nécessaire sans appuyer, qui resteront, d'où qu'elles soient venues, des qualités essentielles de l'art français.

Avec le Louis XI, des *Statuts de l'ordre de Saint-Michel*, en 1469, attribué à Fouquet, le Charles VIII de 1493, attribué à Perréal, la reine Anne, de Jean Bourdichon, dans les *Heures d'Anne de Bretagne*, nous passons en revue les noms de nos peintres les plus célèbres du XVe siècle. Faut-il penser que le successeur de Bourdichon à la cour de François Ier, Jean Clouet, est l'auteur de ces médaillons, déjà fameux, de la *Guerre gallique*, où les preux de Marignan figurent sous des noms de guerriers romains? Il semble bien que ce soit trop demander au rapprochement fait par Bouchot entre certains de ces médaillons et les crayons de Chantilly attribués à Jean Clouet. Le rapprochement est cependant inattaquable en lui-même et suffit à montrer combien il était impossible de séparer la miniature et les crayons dans une exposition consacrée aux origines du portrait.

*
* *

Tout autour des vitrines, sur les panneaux laissés libres par les décors de Boucher, de Natoire et de Carle van Loo, sont suspendus une cinquantaine de charmants portraits peints, obligeamment prêtés par des amateurs. Ils appartiennent pour la plupart au XVIe siècle français, qui avait été nécessairement un peu sacrifié au moment de l'Exposition des Primitifs. Cette série n'a donc pas la prétention de représenter toute la peinture française avant le Poussin. Mais, en évoquant, par des œuvres délicates, les noms de certains portraitistes, comme Corneille de Lyon, dont les dessins faisaient défaut, elle forme un complément nécessaire à l'importante série des crayons.

Ajoutons que quelques beaux dessins de Dürer, Cranach, Holbein, etc., fournissent avec l'art français d'utiles points de comparaison.

*
* *

Il faut se souvenir des éminents services rendus aux études d'art français par Léon de Laborde pour lui pardonner sa sévérité au sujet des portraits aux crayons du XVIe siècle, que Niel remettait à la mode au milieu du siècle dernier. La plupart de ceux qui nous sont parvenus, dans ces albums de « célébrités contemporaines » exposés rue Vivienne, comme le fameux recueil des Arts et Métiers, dans ces *corpus* iconographiques, comme le recueil d'Arras (1), n'ont guère qu'un intérêt documentaire. Mais à côté de ces « faibles reproductions », de ces œuvres « de copistes de profession », nous avons conservé aussi quelques centaines de portraits originaux, si vivants, si près de la nature, si libres comme exécution relativement aux portraits peints, que l'on se demande si nous n'avons pas là les seuls portraits « d'après le vif » exécutés à cette époque.

Parmi les deux cent cinquante dessins fournis par le cabinet des Estampes, il en est relativement peu que l'on puisse considérer comme des répliques. Les belles études qu'Henri Bouchot leur avait autrefois consacrées en ont rendu facile la répartition en séries chronologiques. Une cinquan-

(1) Voir l'article de M. L. Dimier, dans *Musées et Monuments*, 1906, p. 148.

taine de dessins prêtés par des collectionneurs complètent heureusement ces séries.

La moins riche est celle qui correspond à l'époque de Jean Clouet (1500-1540 environ). C'est à Chantilly qu'il faut voir les croquis originaux, attribués au peintre et valet de chambre de François Ier. L'Exposition ne peut en montrer que des répétitions un peu pâles, agréables encore, où revivent la fierté des compagnons d'armes du roi chevalier, les Laurec, les Lescun, les Vaudémont, la grâce des enfants de France, la plantureuse beauté de la comtesse de Chateaubriant, de Mme de Canaples ou de « la grant sénéchalle », Diane de Poitiers.

François Clouet, dit Janet, succéda à son père en 1540, dans la charge de premier peintre du roi, qu'il devait conserver jusqu'à sa mort, en 1572. Célébré par ses contemporains comme « le plus excellent ouvrier » de son temps, il a fait oublier à tel point ses rivaux dans l'esprit de la postérité qu'on en était arrivé naguère à lui attribuer à peu près tous les portraits français du XVIe siècle, tous ceux du moins que l'on refusait à Holbein. Aujourd'hui l reste à peine une œuvre dont la paternité ne lui soit plus ou moins contestée.

Il n'est pas possible d'entrer ici dans les discussions ouvertes à ce sujet. Considérons, avec la plupart, comme de Clouet une incomparable série de cinquante crayons, dessinés entre 1560 et 1572 environ, c'est-à-dire pendant les dernières années de sa vie. Le plus grand nombre provient d'un album qui a passé entre les mains de Benjamin Foulon, propre neveu de Clouet. D'un travail très précis et très sûr, d'une couleur très sobre, d'un sentiment très fin et très réservé, ils nous conservent les traits des princes et des grandes dames de la cour de Catherine de Médicis et de Charles IX. Tout le monde connaît le touchant croquis de la reine Élisabeth d'Autriche, original des tableaux du Louvre et de Chantilly, et la gracieuse image de Marguerite de Valois enfant. A côté de ces portraits que les illustrations de maint ouvrage récent ont rendus populaires, à côté de ceux, presque aussi célèbres, du baron de Jarnac, des trois Coligny, du duc et de la duchesse de Retz, du chevalier du Guast, etc., bien d'autres crayons aussi intéressants montreront par quelle série de progrès insensibles l'auteur est passé de la manière encore un peu raide de ses premiers portraits à une souplesse et une légèreté de main très séduisantes.

Parmi les autres œuvres contemporaines de François Clouet, signalons quelques dessins appartenant à coup sûr à un artiste assez copieusement représenté à Chantilly, et que M. E. Moreau-Nélaton a cru pouvoir identifier avec Germain Le Mannier, qui travaillait de 1537 à 1559 environ, et fut peintre des enfants de Henri II. A en juger par la qualité de ses modèles, il était fort bien en cour, car il figure à l'Exposition avec des portraits de Henri II, de son frère le duc d'Orléans, et d'Antoine de Bourbon, roi de Navarre.

L'héritier de François Clouet, dans la charge de peintre de Charles IX, est aussi l'héritier de sa manière si l'on a le droit d'attribuer à Jean de Court, sur la foi d'un monogramme, un portrait de femme exécuté dans le dernier quart du XVIe siècle, et une dizaine de crayons de la même main. L'auteur de la prétendue Marie Touchet, de deux étonnantes têtes de Gabrielle d'Estrées a quelque peu agrandi le format du portrait ; il est devenu plus habile et peut-être un peu moins sincère, mais il a conservé ce goût des carnations transparentes et des chevelures légères, rendues presque sans estompe par un fin travail des crayons ; il exprime la douceur des yeux pensifs, et la grâce un peu triste de la bouche de la même manière que l'auteur des derniers crayons attribués à Clouet. Si l'on rapproche les deux Élisabeth d'Autriche de Marie Touchet, si l'on place à côté de Gabrielle le portrait de sa mère, Françoise d'Estrées, on verra combien le départ est difficile à faire entre les deux groupes. M. Dimier, qui a identifié un portrait de Henri III vers 1572, dans la manière dite de Clouet, remarque que Jean de Court avait, précisément à la même époque, fait un portrait de ce prince. Il se demande si on ne serait pas en droit de lui attribuer celui que nous avons. Rappelons en outre que Jean de Court est cité comme l'auteur d'un portrait de Renée de Rieux, dite la belle Chateauneuf, et que nous avons précisément, parmi les dessins attribués à Clouet, un portrait de Renée de Rieux. Ajoutons enfin que Jean de Court commence à être connu dès 1555, c'est-à-dire avant l'exécution des premiers crayons attribués à Clouet. On voit que la parenté des deux groupes d'œuvres pourrait être bien plus étroite encore qu'il ne semble à première vue...

Après toutes ces hypothèses, auxquelles on n'arrive à substituer que d'autres hypothèses, c'est un soulagement de rencontrer un portrait signé et

daté. C'est Nicolas Quesnel qui nous donne cette satisfaction dans un excellent portrait de son père en 1574. Cet artiste ne vise pas à l'élégance et au fini. Les gros traits de son crayon se croisent hardiment dans l'exécution des coiffures et du costume; il souligne fortement les contours et tire parfois de l'estompe des effets un peu grisâtres et cotonneux; il se plaît à rendre la mollesse des plis de chair, et le vaporeux de la barbe et de la chevelure. Son art est plus viril, moins distingué que celui de Clouet et de Jean de Court. Si l'on approuve les organisateurs de l'Exposition de lui avoir attribué une vingtaine d'excellents portraits où ils ont cru reconnaître sa manière, et notamment ceux de Pujols, de Beaune-Semblançay, de François Descluseaux, du marquis de Ragny, nous avons là un artiste dont la renommée avait été sacrifiée jusqu'à présent à celle de son frère, François Quesnel, et qui mérite cependant d'être classé parmi les meilleurs portraitistes de la fin du xvie siècle.

Il faut mentionner pour mémoire un groupe de crayons de Benjamin Foulon, neveu de François Clouet, dont les contemporains d'Henri IV utilisèrent le médiocre talent. Les historiens de l'art lui sauront gré d'avoir signé une de ses œuvres, le portrait de César, duc de Vendôme, enfant, fils d'Henri IV et de Gabrielle d'Estrées.

Pierre Ier Dumonstier, né vers 1550, appartient à une famille d'artistes sur lesquels nous avons, grâce aux beaux travaux de M. Jules Guiffrey, de très nombreux renseignements. Cet artiste a lui-même signé plusieurs portraits au début du xviie siècle, et son écriture très typique se reconnaît sur certains autres. Le graveur Thomas de Leu a reproduit deux de ses portraits.

Un crayon de Pierre Dumonstier qui fait partie de la collection de M. Bonnat, une sépia attribuée à Antoine Caron, et qui le représente aux côtés de son frère Étienne, une copie à la pierre noire d'un de ses dessins permettront de se faire une idée très certaine de lui-même et de son talent. On pourra notamment lui rendre quelques œuvres usurpées par son neveu Pierre II. C'est un artiste de second ordre, qui commence ses dessins avec une singulière timidité, mais qui parvient parfois, comme dans le portrait d'Henry de Beaumanoir, marquis de Lavardin, à une grande énergie.

L'accentuation du modelé et de la couleur qu'on remarque chez lui s'affirmera avec beaucoup plus de puissance chez son cousin Daniel Dumonstier, portraitiste très en faveur à la cour de Louis XIII. Plus de soixante dessins représentent l'œuvre de ce peintre souvent un peu commun mais fort original et qui rend avec une force exceptionnelle le caractère de ses modèles.

Son contemporain Lagneau, dont les collections particulières, celle notamment de Mme la Marquise Arconati Visconti, ont prêté de remarquables portraits, construit des types très pittoresques qu'il accentue parfois jusqu'à la lourdeur et à la vulgarité.

Nous voici presque aussi loin des miniatures du duc de Berry que des portraits de Clouet. Nous avons vu peu à peu le format s'agrandir et la couleur s'accuser; le crayon est arrivé, dans certains portraits de Daniel Dumonstier, à vouloir lutter avec les pinceaux de Rubens. En confondant ses visées avec celles de la peinture, ce genre se condamnait nécessairement à disparaître, et l'on s'explique ainsi le discrédit dans lequel il tomba dès cette époque. Comme le dit M. Fr. Courboin, « on a progressivement demandé au procédé plus qu'il ne devait donner; en voulant forcer les qualités du genre, on l'a rendu déplaisant ».

Jean Laran.

♠♠♠♠♠♠♠♠♠♠♠♠♠♠

LES "CINQ SENS" DE J.-B. OUDRY

PEINTS POUR LES APPARTEMENTS DE MARIE LECZINSKA A VERSAILLES

Musée de la Manufacture de Beauvais

(PLANCHE 19.)

DEPUIS que M. de Nolhac a appliqué au Palais de Versailles une rigoureuse méthode de résurrection historique, le terrain est si bien préparé que la moindre indication peut mettre le chercheur sur une piste fructueuse.

En étudiant la vie et l'œuvre d'Oudry, nous avions noté la commande faite à ce peintre de cinq panneaux représentant *les Cinq Sens*, et destinés aux Cabinets de la Reine à Versailles. Nous savions par les *Mémoires* du duc de Luynes que la livraison de ces cinq tableaux avait eu lieu le 24 novembre 1749. Le mémoire de l'artiste fut réglé à la somme de 2 500 livres. Mais qu'étaient devenus, par la suite, *les Cinq Sens*? Ils avaient disparu de Versailles depuis longtemps, et nous allions les considérer comme définitivement perdus, lorsque nous avons eu le bonheur de les découvrir. La dernière mention qu'on en connût remontait à 1783; elle figure sur l'inventaire de Du Rameau qui les signale au magasin de la Surintendance et en donne cette description sommaire :

« Une femme tenant une vache (*le Toucher*).
« Un berger jouant de la musette (*l'Ouïe*).
« La curiosité (*la Vue*).
« Un déjeuner de pêcheurs (*le Goût*).
« Une jeune bouquetière (*l'Odorat*).

« Ces cinq tableaux, ajoute-t-il, de quatre pieds six pouces (1 m. 48) sur deux pieds cinq pouces (0 m. 80), cintrés par le haut, représentent *des paysages fort agréables* (1). »

La beauté de ces paysages avait frappé déjà les contemporains.

Le duc de Luynes, qui eut l'occasion de voir *les Cinq Sens*, le jour où ils furent livrés par Oudry à Versailles, consigne l'événement dans ses *Mémoires* et ajoute : « Ce sont de jolis paysages avec de très petites figures ».

C'est peut-être aussi en songeant aux *Cinq Sens* que Bachaumont, en 1750, résumait en ces termes son jugement sur Oudry : « Il fait bien le paysage et les petites figures qu'il y introduit ».

Or, parmi les vieux cartons de tapisseries réunis par les soins de M. le directeur Badin dans les mansardes de la manufacture de Beauvais, se trouvent justement cinq grands paysages sur toile, d'une saveur de rusticité délicieuse, que les indications de Du Rameau et du duc de Luynes nous permettent d'identifier exactement avec les *Cinq Sens* exécutés par Oudry pour Versailles.

Les dimensions données (1 m. 48 de haut sur 0 m. 80 de large), coïncident, à 3 ou 4 centimètres près, avec les dimensions des panneaux de Beauvais, sur lesquels on lit d'ailleurs la signature et la date : *J.-B. Oudry, 1749*.

En voici la description détaillée :

1° Un site vallonné qu'arrose une rivière coupée d'un pont rustique et bordée d'arbres. Au loin, sur la campagne, le soleil brille, et l'on aperçoit les ruines d'un donjon. Au premier plan, une vache couchée rumine; un peu plus loin, à gauche, à l'ombre d'un grand arbre, un paisible groupe de deux paysannes occupées à traire deux vaches. Sur la droite, un villageois très agité a une vive altercation avec un malheureux baudet qu'il tire par la bride et frappe à tour de bras.

Ce tableau représente évidemment *le Toucher*.

2° Autre site vallonné et boisé, au bord d'une rivière dont l'une des berges est assez élevée. A travers les troncs d'arbres et les feuillages touffus, le fond laisse voir le pignon d'une chaumière et la silhouette pointue d'un clocher. Au premier plan, sur la droite, au pied de deux grands arbres aux troncs enlacés, un berger assis joue de la musette. Devant lui, un de ses compagnons, la houlette sur l'épaule, exécute avec une gracieuse villageoise quelque danse rustique.

Près de là, quatre moutons paraissent montrer, par leur attitude recueillie, qu'ils ne sont pas insensibles à cette musique familière.

Cette composition représente *l'Ouïe*.

(1) Arch. du Louvre, citées par M. F. Engerand : *Inventaire des Tableaux commandés et achetés par la Direction des Bâtiments du Roi*, Paris, 1900, p. 360.

3° La scène de *la Vue* a pour cadre un paysage particulièrement pittoresque avec ses arbres élancés et tortueux, et ses massifs de feuillages aux colorations riches. Dans le lointain qui vibre aux rayons du soleil, la campagne s'étend jusqu'au pied d'une forte colline. On y distingue un cours d'eau et la silhouette hardie d'une église de village. Au premier plan, autour d'une boîte magique supportée par quatre pieds et surmontée d'une petite oriflamme, se presse un groupe assez amusant. Devant le montreur de merveilles, deux villageoises se sont arrêtées. L'une se ploie en deux pour appliquer son œil contre la lunette. Elle retient par la main son marmot qui la tire en rongeant une pomme. La voisine impatiente paye déjà sa place.

Nous retrouvons ce montreur de boîte d'optique dans le tableau de Lancret, qui appartient à l'empereur d'Allemagne, et dans la *Fête de campagne*, peinte par Boucher pour un carton de tapisserie.

4° Le déjeuner de pêcheurs *(le Goût)* nous transporte dans un paysage d'un horizon plus limité. Deux grands arbres, au premier plan, près de la rivière, abritent le groupe de pêcheurs. A gauche, au second plan, on voit un coteau boisé ; à droite, un rocher aux allures théâtrales, découpé en forme d'arcade ; un filet sèche, accroché à une branche. Les quatre personnages sont bien à leur affaire. L'un verse à boire à son compagnon, un autre boit à la bouteille, tandis que la femme apporte dans un panier le produit de la pêche et prépare la friture.

5° *L'Odorat* est symbolisé par un groupe de trois personnages : un bouquetier et une bouquetière, offrant leur marchandise à une jeune femme qui porte une fleur à son nez et paraît fort embarrassée de fixer son choix. Le cadre est encore un charmant coin de paysage boisé. Au premier plan, sur la droite, deux belles tiges de ces roses trémières, dont Oudry affectionne particulièrement le galbe décoratif.

A divers points de vue, ces panneaux sont fort intéressants.

En 1749, les paysagistes français n'étaient pas légion. A part Oudry et Boucher, on en citerait difficilement quelque autre. Joseph Vernet est encore en Italie. Quant à Joseph-Francisque Millet et Antoine Lebel ils passent assez inaperçus. Or, comparé à Boucher, Oudry apparaît comme un véritable précurseur du « naturisme ». Il peignit ses premiers paysages vers 1720, c'est-à-dire une quinzaine d'années avant que « le peintre des Grâces » ne s'éprît à son tour de la campagne. Du talent de Boucher comme paysagiste, le *Moulin*, qui date de 1740, donne une notion exacte. La note rustique, le côté pittoresque y sont forcés.

Les paysages d'Oudry, au contraire, révèlent la probité consciencieuse avec laquelle il observait la campagne familière des environs de Paris, d'Arcueil ou des bords de l'Oise. Ils n'ont pas l'exubérance mièvre et fiévreuse de ceux de Boucher, mais la douce harmonie de leurs lignes, le calme accueillant, l'espèce de sympathie et de bien-être qui les distinguent, leur communiquent un charme très intime. Nicolas Berchem, qu'il considérait comme un des plus grands modèles du genre, lui a appris à ne pas chiffonner la nature, à observer plus simplement la campagne, à traiter plus légèrement les feuillages des arbres et les lointains, ces lointains bleutés et dorés où miroite le soleil.

Dans *les Cinq Sens*, la clarté et la transparence du coloris ne sont pas moins remarquables que l'élégance harmonieuse de la composition. Le ciel est lumineux, les derniers plans qui fuient à l'horizon sont encore inondés de soleil, et dans les feuillages, une variété de nuances chaudes, des roux et des gris alternant avec des tons bleutés, détachent les masses et rendent les frissons qui les agitent.

Même les personnages, si petits qu'ils soient, ont été étudiés sur le vif. Ce sont des paysans authentiques, plus propres sans doute et mieux élevés que ceux de Téniers, mais qui n'ont pas quitté leurs sabots pour entrer dans les appartements de la Reine et qui continuent à vivre sans s'occuper si on les regarde, ni qui les regarde. Ce ne sont ni des rustres de kermesses flamandes, ni des « Ninettes » d'Opéra. La grâce un peu gênée des danseurs, les jolis mouvements de la villageoise accroupie pour traire sa vache, ou de celle qui retient son enfant par la main, ou de la femme du pêcheur rejetant le corps pour faire équilibre au panier de poissons, le geste empressé de la petite bouquetière, cherchant dans le tas la fleur qui plaira, tout cela est de l'observation la plus spirituelle et la plus juste. Les *Cinq Sens* sont de véritables peintures de genre.

Oudry, élève de Largillière, fut un disciple et un admirateur convaincu de l'École flamande, un champion du « naturel » contre les froides conventions de l'italianisme. Il avait en profonde horreur les allégories mythologiques. Il en composa

pourtant une dans sa vie, c'est son morceau de réception à l'Académie, en 1719, *l'Abondance avec ses attributs*, mais elle lui était imposée comme tableau d'histoire. Encore avait-il pris avec son sujet d'excessives libertés. Vers 1730, il peignit aussi *les Quatre Éléments*, mais on y chercherait en vain Neptune ou Vulcain. Il y pousse l'irrévérence jusqu'à la parodie. On n'y voit que de menus objets, des fruits et des animaux, dont un singe, un perroquet et un chien. Dans le même ordre d'idées, les compositions des *Cinq Sens* étaient une audace et une nouveauté.

Enfin, à un point de vue plus particulier, ces panneaux sont encore précieux. Ils nous permettent, en effet, de restituer dans la fraîcheur de leur physionomie primitive les Cabinets de Marie Leczinska, pour laquelle ils avaient été commandés. Ils complètent ce que nous savions des goûts artistiques de cette pauvre reine, qui paraît avoir détesté l'emphase italienne, autant qu'elle aimait la simplicité paysanne. A côté de la *Ferme*, du Louvre, qu'Oudry composa, en 1750, « dans le genre flamand », sur les indications minutieuses du dauphin et dont la reine nous a laissé de sa propre main une copie qu'elle offrit en étrennes à son indifférent époux, ces cinq paysages d'une verve toute printanière et naïve occupent une place vraiment suggestive dans la peinture française du milieu du XVIII[e] siècle.

Jean LOCQUIN.

MUSÉES DE PARIS ET DE PROVINCE

Notes et Informations

MUSÉE DU LOUVRE ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣

✣ ✣ ✣ **Département des peintures.** — Un magnifique tableau de Daubigny, daté de 1851 et représentant *la Moisson*, vient d'être ramené du Ministère de la Justice au Musée du Louvre. Il avait été acheté par l'État au salon de 1852 et décorait depuis ce temps les appartements particuliers du garde des sceaux. Il faut applaudir sans réserve à la décision de M. Guyot-Dessaigne qui permettra à ce chef-d'œuvre de prendre rang désormais, dans l'admiration publique à côté du *Printemps* et des *Vendanges en Bourgogne*, qu'il surpasse peut-être pour la hardiesse et la délicatesse des effets, la transparence de l'atmosphère et la lumineuse beauté d'un paysage très simple et très grand, dont les recherches font prévoir certainement celles des maîtres postérieurs de l'école impressionniste.

✣ ✣ ✣ **Mobilier des XVII[e] et XVIII[e] siècles.** — En même temps que le tableau que nous venons de signaler sont rentrés au Louvre plusieurs très beaux meubles du XVIII[e] siècle, venant soit du Ministère de la Justice, soit du Ministère de la Guerre; ce sont d'admirables pièces du garde-meuble royal réservées lors des ventes révolutionnaires et qui viendront très heureusement se joindre à l'ensemble déjà réuni au Louvre, grâce à l'annexion du Musée du Garde-Meuble et à l'abandon libéralement consenti déjà par plusieurs ministères ou administrations qui avaient eu l'usufruit pendant un siècle de quelques morceaux de haute valeur et d'intérêt historique et artistique considérables. Nous donnerons prochainement le détail de ces accroissements peu onéreux et si légitimes.

✣ ✣ ✣ **Sculpture moderne.** — M. Wildenstein vient de faire don au Musée du Louvre d'un bas-relief en marbre qui provient du tombeau du maréchal de Matignon à Thorigny-sur-Vire. C'est un morceau de sculpture décorative de belle allure, représentant une Victoire, des armes et des prisonniers enchaînés. Il date des dernières années du XVI[e] siècle et présente surtout le grand intérêt historique d'être l'un des rares morceaux subsistant d'un important monument de la fin de la Renaissance.

✣ ✣ ✣ **Collections d'Extrême Orient.** — M. Grandidier vient d'acquérir sur le crédit annuel qui lui est accordé, quelques beaux vases de porcelaine de Chine.

Il a offert, en outre, quelques fragments de décoration architectonique de monuments de la Dynastie Ming, d'une grande importance; car ces briques et ces tuiles de faîtage décorées de figures en haut relief ou même en ronde bosse nous révèlent une sculpture de terre émaillée qu'il sera bien intéressant de rapprocher un jour de figures et de

groupes analogues en bronzé, d'un art très noble, sur lesquels nous ne connaissons pour ainsi dire rien encore.

MUSÉE DE L'ARMÉE ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤

✤ ✤✤ La famille Chanzy vient d'offrir au *Musée de l'Armée* une réduction de la statue du général Chanzy par le statuaire Crauk, qui a été naguère érigée dans la ville du Mans.

Le même musée a reçu du marquis Calmon-Maison, arrière-petit-fils du maréchal Maison, un portrait en grand uniforme du maréchal, œuvre de Leon Cogniet, qui a été aussitôt placé dans la salle du conseil des Invalides, divers trophées orientaux rapportés de l'expédition de Corée par Maison, son épée de Leipzig, ses décorations, son bâton de maréchal, et aussi un très intéressant buste à la romaine en marbre posé sur un piédestal que décorent deux bas-reliefs représentant l'un le départ du volontaire Maison en 1791, l'autre le couronnement de sa carrière militaire.

D'autre part, on va transférer du Musée de Versailles aux Invalides, une soixantaine de tableaux de batailles et de portraits de généraux qui décoreront les nouvelles salles du Musée de l'Armée.

MUSÉE GALLIERA ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤

✤ ✤ ✤ On doit ouvrir prochainement au Musée Galliera une exposition de la porcelaine d'art française, ancienne et moderne.

MUSÉE DE PICARDIE A AMIENS ✤ ✤ ✤

✤ ✤ ✤ La très intéressante série de tableaux du commencement du xvi[e] siècle connue sous le nom de *Puys Notre-Dame* qui était divisée entre l'évêché et le Musée d'Amiens va se trouver, par suite de la reprise des locaux épiscopaux par l'Etat, réunie au musée. Plusieurs tableaux, dont d'absurdes dispositions antérieures avaient envoyé d'un côté les tableaux et de l'autre les cadres en bois sculpté, vont se trouver complétés. Nous reviendrons prochainement sur cet accroissement capital du Musée de Picardie.

MUSÉE DE BOURGES ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤

✤ ✤ ✤ Le Musée de Bourges possède dans l'hôtel Cujas un cadre charmant, mais infiniment trop étroit. L'entassement des sculptures et des objets d'art y est déjà excessif, et rend tout accroissement impossible. Quant au musée de peinture, il est abrité dans un hangar de construction légère placé en arrière, véritable serre surchauffée en été, et l'entassement n'y est guère moins fâcheux. Or, les locaux de l'ancien séminaire, aujourd'hui disponibles, sont mitoyens. Une belle salle gothique et une chapelle du xvii[e] siècle qui ne manque pas d'intérêt et mériterait d'être conservée pourraient offrir un développement naturel au musée sans transfert coûteux et constructions dispendieuses. Il faut espérer que cette solution s'imposera aux administrations compétentes.

MUSÉE HISTORIQUE D'ORLÉANS ✤ ✤ ✤

✤ ✤ ✤ Nous avons annoncé il y a quelques temps les classements et dispositions nouvelles apportés récemment au Musée Jeanne d'Arc et au Musée historique d'Orléans par le conservateur M. Dumuys. A ces opérations qui rangent ces deux collections parmi les plus vivants et les mieux soignés des organismes similaires, il faut ajouter l'exposition méthodique dans des salles basses dépendant de l'ancien hôtel de ville, où est installé le Musée de Peinture, de séries d'enseignes orléanaises recueillies en originaux ou moulées en plâtre, et de monuments funéraires des diverses époques depuis les plus reculées jusqu'au xviii[e] siècle.

MUSÉES HISTORIQUES RÉGIONAUX A GRENOBLE ET A NIMES ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤

✤ ✤ ✤ La municipalité de *Grenoble* a récemment décidé la création d'un *Musée historique local et ethnographique* dauphinois. Ce musée comprendra diverses sections, et notamment une section de l'épigraphie et de l'architecture dauphinoises. Les coutumes locales y seront représentées par des collections réunissant tous les objets de nature à ressusciter et à conserver les vestiges du passé de la province : céramique, costumes, ustensiles en bois et en métal encore en usage dans les chalets montagnards, etc., etc.

Après Grenoble, la ville de Nîmes vient de décider, à côté de ses musées archéologiques et d'art romain, la création d'un musée de souvenirs locaux où l'on réunira tous les objets d'art, ustensiles, armes, plans, dessins, tableaux, livres ou meubles et documents relatifs à l'histoire de Nimes et du Bas-Languedoc.



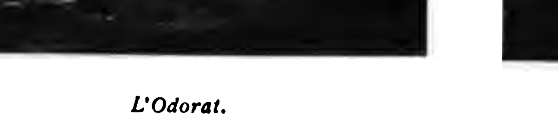
Le Goût.





L'Odorat.

L'Ouïe.



Panneaux peints par Oudry pour les appartements de Marie Leczinska à Versailles.

(Musée de la Manufacture de Beauvais.)

LE PAVILLON DE MAINTENON

Au Château de Fontainebleau

S'IL est au monde un monument qui reflète bien l'art et le goût des différents siècles qui se sont succédé depuis le moyen âge, un monument où l'inspiration d'artistes très divers s'est donné libre carrière, c'est bien le château de Fontainebleau. Des agrandissements continuels, des adaptations successives, des réfections et des modifications sans cesse renouvelées en ont mainte fois changé l'aspect. Quoi de plus différent que la chapelle Saint-Saturnin, la Cour ovale, le Baptistère et la Galerie de Henri II? Et cependant ces constructions voisinent sans se contrarier, de même que des toiles de maîtres très étrangers l'un à l'autre ne souffrent nullement d'un contact qui d'ailleurs trahit leur origine.

Puisque l'unité d'ailleurs fait défaut, sachons en prendre notre parti. A quoi bon se récrier? L'ensemble de semblables bâtiments ne saurait être examiné d'un seul coup d'œil. Il vaut mieux admirer — ou critiquer — séparément.

Le corps de bâtiment qui porte communément le nom de « pavillon de Maintenon » et qui fait face à l'allée du même nom remonte à François I[er]; il fut élevé vers 1535 et terminé entre cette date et 1540. On ignore sa destination primitive; on ne sait rien des occupants, ni des artistes qui reçurent mission de le décorer, mais on peut supposer que le Primatice, Bartolomeo da Miniato, Gérard Michel et Guyon Le Doulx n'y furent pas étrangers, puisque le portique de la Porte Dorée, au rez-de-chaussée, fut leur œuvre. Au-dessus de la Porte Dorée, les loggias du premier et du second étages étaient à l'origine ornées de peintures et de sculptures totalement disparues, dont on ne connaît exactement ni les sujets ni la disposition. Le P. Dan, si précis d'ordinaire, est muet sur ce point.

Mais, ce que l'on sait fort bien, c'est que la disposition du premier étage de ce pavillon fut transformée par ordre de Louis XIV lorsque, après la mort de la reine, le roi fit préparer à Fontainebleau, comme à Versailles, des appartements pour Mme de Maintenon. Saint-Simon, si complaisant à décrire l'installation de Versailles, dit quelques mots très brefs de celle de Fontainebleau (édition Chéruel, IV, p. 318) : « Entre la grande pièce des Suisses et la salle des gardes du roi, il y a un passage étroit entre le degré et le logement occupé lors par Mme de Maintenon, puis une pièce carrée où est la porte de ce logement, qui, en la traversant droit, donne dans la salle des gardes, et qui a une autre porte sur le balcon qui environne la cour en ovale, lequel communique aux degrés et en beaucoup d'endroits. » Et c'est tout.

En absence de témoignages contemporains, nous possédons les comptes des Bâtiments du roi, bien précieux à consulter. On y apprend que la modification exigée en ces lieux par Louis XIV était achevée en 1686; à plusieurs reprises on constate des paiements faits à Lalande, pour ses ouvrages de sculpture, à Jean Dubois pour ses ouvrages de peinture et dorure aux appartements de Mme de Maintenon. La loggia du premier étage fut alors vitrée pour rendre l'intérieur habitable. Depuis cette transformation le vitrage subsiste; cette durée de deux cent vingt ans lui acquiert aujourd'hui un caractère historique qui semble respectable. La persistance de cet état de fait est attestée par les vues de l'école de Van der Meulen ou de Martin, postérieures à 1686, et qui sont conservées soit à Versailles soit à Fontainebleau, ou encore par les estampes de Rigaud gravées vers 1730. Elle l'est également par la correspondance échangée en 1739 entre de Cotte, contrôleur des travaux de Fontainebleau, et le surintendant des bâtiments Orry, lorsque Mlle de Sens, logée à l'étage supérieur, en demanda la fermeture à l'imitation de ce qui s'était fait cinquante ans auparavant au premier étage :

« 23 avril 1739. Vous m'avez parlé de la fermeture que Mlle de Sens demande à l'arcade de son appartement sur l'avenue, pareille à celle de dessous qui a coûté bien deux mille livres. »

« 13 juin 1739...., l'embarras où j'ai trouvé les serruriers qui allaient commencer le vitrail de l'arcade de l'appartement de Mlle de Sens. J'ai reconnu que c'était un ouvrage difficile qui reviendrait cher et long. Les menuisiers consultés, j'ai trouvé qu'on pouvait fermer cette ouverture solide-

ment en menuiserie, qui fera mieux que celle en dessous, et meilleur marché (1). »

Les vitrages ainsi posés pour fermer les loggias primitives au-dessus de la Porte Dorée ne sont pas, on en peut bien convenir, d'un effet charmant. L'aspect primitif devait être sans doute infiniment plus séduisant. Mais les belles boiseries sculptées et dorées de Lalande et de Dubois se trouveraient exposées au soleil et à l'humidité, et risqueraient fort de se perdre totalement si l'on voulait restaurer cette partie de château en rétablissant l'état de choses antérieur à 1685. La suppression du vitrage aurait pour effet certain la destruction partielle d'un appartement curieux au premier chef. Un retour à l'état primitif est d'ailleurs impossible ; il serait aussi dispendieux que conjectural.

C'est cependant ce que vient de décider, sans avoir mûri suffisamment la question, la Commission des Monuments historiques. Elle a jugé trop coûteux, paraît-il, de restaurer les boiseries du XVII[e] siècle ; et l'on ouvrira la baie sur l'étang ! Au bout de quelques années, le résultat apparaîtra inévitable : dégâts considérables d'une part, de l'autre destruction partielle des appartements historiques de Mme de Maintenon.

Ne suffit-il pas qu'à Versailles le gouvernement de Louis-Philippe ait autorisé la suppression de ces appartements par la construction de l'escalier de stuc ? On en demande compte, aujourd'hui, à l'architecte Nepveu, auteur de ces si regrettables transformations, mais le mal est fait, irréparable. Qu'on ne commette point, de grâce, un nouveau méfait à Fontainebleau !

A Fontainebleau, je le sais, on invoque une raison d'origine : dans la conception de l'architecte de François I[er], les trois baies superposées du pavillon n'étaient point closes. Mais la restitution complète est impossible, puisque les motifs de décoration et l'aménagement intérieur de ce temps sont totalement inconnus. Qu'on se contente donc de conserver les appartements préparés pour Mme de Maintenon, qui ont eu la chance inouïe de traverser plus de deux siècles sans être bouleversés : une telle aubaine est si rare dans les édifices appartenant à l'État ! Et que l'on ne vienne pas, dans l'espoir chimérique d'un retour problématique à l'état primitif, apporter de très fâcheuses modifications au pavillon de la Porte Dorée !

HENRI STEIN.

(1) *Archives nationales*, O[1] 1430, n° 5.

L'ÉGLISE D'AUBAZINE

(PLANCHE 20.)

AVEC la salle capitulaire, la cuisine et les murs branlants qui abritent un lavoir, l'église d'Aubazine est tout ce qui reste de l'abbaye établie au XII[e] siècle, par saint Étienne, sur les pentes du Coiroux. Si les bâtiments monastiques présentent relativement peu d'intérêt, il n'en est pas de même de l'église qui nous offre un exemple parfaitement conservé d'une construction cistercienne encore soumise à la règle austère de saint Bernard. Cette église a-t-elle remplacé un édifice plus ancien élevé sur le même emplacement ? C'est ce qui semblerait résulter d'un passage de la *Gallia christiana*, où il est question de la pose de la première pierre de la « nouvelle église » (*novæ ecclesiæ*) le vendredi de la Passion de 1156 ; quoi qu'il en soit, plus rien ne subsiste de l'église primitive, si tant est qu'elle ait jamais existé. En tout cas, ce passage ruine les hypothèses qui fixaient à 1135 ou 1142 la consécration de l'église, à moins que l'on ne prétende que l'église élevée en 1142 n'ait été détruite par un cataclysme que nous ignorons, et reconstruite, ce qui expliquerait l'expression « *novæ ecclesiæ* ». Encore faudrait-il donner la preuve de l'existence de l'église primitive et de sa destruction. Il ne semble pas qu'on doive attacher une trop grande importance au sens littéral de la *Gallia christiana*, et il est raisonnable d'admettre que l'église, commencée en 1156, a été terminée et consacrée une vingtaine d'années plus tard, contrairement à l'opinion de l'abbé Texier et conformément aux déductions de l'abbé Poulbrière.

Fondée quelques années seulement après la mort de saint Bernard, l'église d'Aubazine observe dans toute leur rigueur les prescriptions du réformateur, elle est d'une parfaite simplicité de construction : une nef centrale flanquée de deux bas-

côtés ; l'ensemble s'ouvre sur un large transept, et le tout est terminé par une abside polygonale peu développée. Dans le croisillon nord, un escalier mène aux bâtiments claustraux ; cette disposition est peu fréquente dans les abbayes cisterciennes ; elle se retrouve à Pontigny, tandis qu'à Citeaux et à Fontenay, près Montbard, suivant la règle ordinaire, le cloître et la salle capitulaire sont au sud de l'église ; à Aubazine, la pente du terrain vers le sud suffit à expliquer qu'on ait choisi le nord, plus plan, pour y édifier les principales constructions de l'abbaye.

De chaque côté du sanctuaire, trois chapelles orientées et terminées par un même plan carré, donnent sur le transept. Remarquons ici un élargissement des règles cisterciennes : partout le sanctuaire, dans les églises de cet ordre, est accompagné de chapelles ouvertes sur le transept, mais à Citeaux comme à Clairvaux, à Pontigny, aux Vaux de Cernay ou à Fontenay, nulle part le nombre n'en est supérieur à quatre. Les raisons pour lesquelles il a été dépassé à Aubazine sont peu claires : voulait-on agrandir la surface du transept ? cet agrandissement n'entraînait l'annexion de deux nouvelles chapelles que si les quatre premières avaient eu des dimensions inusitées ; ce n'est pas le cas, toutes sont étroites et sans profondeur.

La règle de saint Bernard interdisait qu'on élevât des « tours de pierre ni de bois pour les cloches, d'une hauteur immodérée, et, par cela même, en désaccord avec la simplicité de l'ordre » ; aussi la croisée porte-t-elle une simple tour carrée peu élevée, surmontée d'un clocher octogonal ; chaque face du clocher est ornée d'une arcade portée sur des colonnes et percée d'une ouverture divisée par un meneau ; le clocher présente cette particularité, assez fréquente en Auvergne, qu'au milieu de chacun des côtés du carré qui le supporte correspond une arête de l'octogone ; point de trompes, point de clochetons pour ménager la transition d'un plan à l'autre.

L'église offre ainsi extérieurement, vue de l'est, une double série de constructions étagées : le chœur flanqué des chapelles qui ouvrent sur le transept, puis le transept et la nef avec les bas-côtés, et, dominant le tout, la tour et le clocher ; l'œil est ainsi conduit par degrés du sol au sommet, et la satisfaction qu'il éprouve lui vient uniquement de la pureté des lignes, de la noblesse de la construction et de la simplicité harmonieuse qui a présidé à tout l'édifice.

L'intérieur n'est pas moins séduisant dans sa sobriété, et cette église, petite dans l'ensemble, paraît vaste par la distribution des parties. Il est impossible de n'être pas frappé des dimensions inusitées du transept. Prolongé en profondeur par les six chapelles qui flanquent le chœur, il semble encore plus large de ce fait que le porche fermé, qui à Aubazine, comme partout ailleurs dans les églises cisterciennes, devait précéder la nef, a disparu. Il n'est pas douteux que cette ampleur ne fût nécessitée par le nombre des religieux et par le besoin où l'on était de les grouper le plus près possible du sanctuaire ; l'escalier qui, dans le croisillon nord, conduisait aux bâtiments claustraux, les amenait directement à leurs stalles, sans qu'ils eussent à traverser la foule des laïcs rassemblés dans la nef ; une clôture, dont rien ne subsiste, devait fermer le transept et rendre plus nette encore la séparation.

La même simplicité qui avait guidé les constructeurs dans la conception architectonique de l'édifice leur défendait la richesse de l'ornementation intérieure. Pas de sculptures, aucune décoration qui puisse distraire de la prière, rien que la pierre nue et le mur nu. Nous n'y trouverons pas non plus de vitraux de couleur, — le chapitre de 1134 les avait interdits, — mais, du moins, nous pourrons y contempler encore les vitraux incolores qui fermèrent ses baies dès l'origine. Ils représentent des fleurs à cinq lobes serties dans des cercles enlacés et unis par des agrafes ; chaque vitrail est entouré d'une épaisse torsade. Toute la décoration réside dans le dessin du plomb, mais les courbes sont si harmonieuses, l'œil passe si naturellement d'un motif à l'autre, sans jamais cesser d'embrasser l'ensemble, que la couleur semblerait superflue. Il est d'ailleurs presque inexact d'employer le mot « incolores » en parlant de ces vitraux ; qu'un procédé analogue à ceux décrits par Théophile en soit la raison voulue ou que l'inexpérience des ouvriers en soit la cause involontaire, ils ne sont pas absolument blancs ; une teinte laiteuse, tirant sur le jaune ou le vert, suivant l'éclairage et l'heure du jour, en rehausse le ton, et la lumière, en se jouant à travers les bouillons du verre, leur donne une teinte irisée du plus heureux effet.

Une étude complète sur l'église d'Aubazine devrait donner une large place aux stalles de bois si curieusement décorées, avec leurs miséricordes où l'artiste a sculpté tour à tour des anges d'une

jeunesse et d'une pureté adorables et des grotesques portraits de quelque infortuné convers de la plus amusante fantaisie; elle ne ne devrait pas oublier la *Pieta* de pierre, dans laquelle la raideur et la gaucherie de l'exécution rendent plus poignant le supplice de la Vierge et plus douloureux le corps du Christ qu'elle tient presque cassé sur ses genoux; enfin, elle devrait s'étendre longuement sur l'admirable tombeau du fondateur de l'abbaye et sur la double procession des religieux vivants et des religieux ressuscités (Le Musée du Trocadéro en possède le moulage). Il n'entrait pas dans notre cadre de parler de ces merveilles d'art : l'église toute nue est assez remarquable pour mériter l'attention pieuse des artistes et des historiens.

A. Moulins.

MONUMENTS DE FRANCE

Documents et Nouvelles

✢✢✢ **Les objets d'art des évêchés et séminaires**. — L'administration des domaines devant incessamment procéder à l'aliénation des objets mobiliers garnissant les archevêchés, évêchés et séminaires dont l'Etat, les départements et les communes ont recouvré la libre disposition en vertu de l'article 1er de la loi du 2 janvier 1907, le sous-secrétaire d'Etat des Beaux-Arts s'est préoccupé de prévenir la perte de ceux des objets dont la conservation pourrait présenter un intérêt artistique ou historique. A cet effet, il a chargé M. Marcou, inspecteur général des monuments historiques, de faire procéder à l'établissement de la liste générale des objets qu'il y aurait lieu de soustraire à l'aliénation. En ce qui concerne leur attribution définitive, le sous-secrétaire d'Etat des Beaux-Arts estime que, dans un intérêt d'ordre général et dans un esprit de décentralisation, il y a lieu, chaque fois que leur sécurité pourra se trouver assurée, de les maintenir dans leur lieu d'origine, et, plus particulièrement, dans le musée de la région.

D'autre part, une des sociétés provinciales dont l'activité s'est le plus manifestée dans ce sens, l'Académie nationale de Reims, renouvelant un vœu général formé par elle en 1905 en faveur des édifices religieux, insiste pour que les collections de tout genre dépendant des musées et autres établissements supprimés soient conservées sur place. Il est évident cependant qu'en bien des cas la sauvegarde ne pourra être assurée dans les locaux mêmes où les objets ont figuré jusqu'ici. Nous annonçons plusieurs transferts opérés déjà dans ces conditions et qui ont enrichi nos collections départementales. La question se posera aussi, notamment à Orléans, pour le très beau buste en bronze de Philippe de Morvillier par Germain Pilon. On a insisté également pour que l'ensemble des tapisseries et objets d'art réunis dans l'archevêché d'Aix ne soit pas déplacé. Il faut espérer que l'opinion publique et les dispositions administratives que nous rappelons agissant de consort arriveront à empêcher des dégradations et des dispersions lamentables.

✢✢✢ **Le théâtre de Nancy**. — Le théâtre de Nancy ayant brûlé, il y a quelque temps, il s'agit aujourd'hui de le reconstruire. Bâti au XVIIIe siècle par l'architecte Héré, il occupait l'un des quatre pavillons si harmonieux dans leur ensemble et leur composition de la place Stanislas. La nécessité de construire un théâtre plus grand que l'ancien qui était devenu insuffisant pour le chiffre de la population actuelle, fait craindre qu'on ne soit obligé, en le réédifiant sur son ancien emplacement, de le faire plus élevé. Lors même que les surélévations seraient bien en retrait sur la façade du nouvel édifice, comme on le prétend, elles n'en risquent pas moins de détruire la belle ordonnance de la place Stanislas. N'aurait-il pas mieux valu en construire un tout nouveau, aussi spacieux qu'il serait nécessaire, dans toute autre partie de la ville de Nancy, où il eût été sans doute facile de trouver un emplacement convenable?

✢✢✢ **Exposition rétrospective de portraits de femmes à Bagatelle**. — La Société nationale des beaux-arts a projeté et va ouvrir, pendant la durée des Salons aux pavillons de Bagatelle, une exposition consacrée aux portraits de femmes sous la troisième République. Elle a également l'intention d'y organiser en 1908 une exposition rétrospective de portraits d'enfants, et, en 1909, une autre de portraits d'hommes célèbres.

6962-06. — Corbeil. Imp. Éd. Crété.

Le Gérant : H. Laurens.



Cliché des Monuments historiques.

Église et Bâtiments abbatiaux d'Aubazine (Corrèze).




Musées et Monuments

DE FRANCE

LES BRONZES DE MONTDIDIER
Acquisitions récentes du Musée du Louvre
(PLANCHE 21.)

Au mois de janvier dernier, le département des antiquités grecques et romaines a eu la bonne fortune d'acquérir deux intéressantes statuettes en bronze, trouvées aux environs de Montdidier (Somme). Ces deux bronzes dépendaient de la succession de M. le baron de Varenghien, président honoraire à la Cour d'appel de Douai, qui les avait achetés au moment de leur découverte, vers 1830, lorsqu'il était lui-même procureur du Roi à Montdidier.

Mon savant confrère, M. Georges Durand, archiviste de la Somme, a bien voulu, sur ma demande, faire quelques recherches pour découvrir la provenance exacte de ces deux bronzes et fixer la date de leur découverte, mais son enquête est demeurée infructueuse. M. de Beauvillé n'en dit rien dans son *Histoire de Montdidier* ; on n'en trouve aucune mention dans les publications locales. Il semble que l'heureux possesseur de ces monuments les conservait dans son cabinet pour en jouir lui-même et probablement pour en procurer la jouissance à ses intimes, mais sans penser à les faire connaître au public. Après plus de soixante-quinze ans d'attente, ils méritent assurément d'être signalés à l'attention des amateurs et des archéologues.

Les décrire soigneusement me parait être un des meilleurs moyens d'en démontrer l'intérêt.

Le premier n'a pas moins de 0 m. 35 de hauteur. C'est une des plus importantes figures du Soleil découvertes en France. Ni à Saint-Germain, ni à la Bibliothèque nationale, ni au Louvre on ne possède une représentation en bronze de cette divinité d'une dimension aussi considérable (1). Des textes votifs trouvés sur différents points de la Gaule, et où le nom du Soleil est souvent associé à celui de la Lune, prouvent que le culte des dieux était répandu dans notre pays à l'époque romaine ; une inscription de Néris mentionne vraisemblablement un temple du Soleil, [*templum dei*] *Solis*, existant autrefois dans cette localité ; des bas-reliefs en marbre ou en pierre représentent le Soleil sous un aspect qui a fait souvent confondre ses images avec celles d'Apollon. Au point de vue iconographique, la série des figures en bronze du Soleil est la plus intéressante à étudier parce que c'est celle qui, grâce à la solidité de la matière, nous est parvenue dans l'état le moins précaire.

La statuette de Montdidier nous montre le dieu debout, presque entièrement nu; tout le poids du corps repose sur la jambe droite tandis que la gauche est légèrement pliée, le pied de ce côté touchant à peine la terre par l'extrémité du gros orteil. Une chlamyde, retenue sur l'épaule droite par une fibule, couvre les deux épaules, une partie de la poitrine et le haut du bras gauche ; elle retombe sur le dos avec raideur, sans former un seul pli ; l'étoffe est absolument plate; actuellement elle ne dépasse pas la ligne des reins, de sorte qu'elle a l'apparence d'un mantelet court, mais il en manque certainement un pan qui devait descendre plus bas et couvrir en arrière la partie haute des jambes.

(1) M. G. Duruflé conserve dans son cabinet un masque radié du Soleil, de très beau style, qui, avant de lui appartenir, a passé par les collections Fould et J. Gréau.

Une entaille et un rivet encore en place montrent en effet qu'il y a eu là un morceau ajouté, lequel a disparu.

Le haut du visage est encadré par la série ordinaire des boucles caractéristiques de la chevelure du Soleil; la boucle qui surmonte le sommet du front est plus forte et plus élevée que les autres. Les lèvres sont légèrement entr'ouvertes; les yeux, vides aujourd'hui, étaient incrustés de métal précieux; la tête est entourée de sept grands rayons à base quadrangulaire dont un seul est brisé. Le bras droit est levé ; la paume de la main, plus élevée encore que le bras, est tournée en dehors comme si le dieu faisait vers la terre un geste de protection (1). L'avant-bras gauche abaissé a disparu à partir du point où il apparaissait au-dessous du manteau.

La façon dont cette figure a été confectionnée mérite un moment d'attention. Dans son état actuel, c'est un précieux document pour étudier les procédés techniques des fondeurs gallo-romains. Elle était originairement composée de cinq pièces qui s'ajustaient les unes avec les autres : les jambes, l'abdomen, la partie droite du torse forment la principale pièce (2); un second morceau se compose de la tête radiée, de l'arrière-bras gauche et de la partie gauche du torse, mais en réalité cette partie gauche du torse n'existe pas, étant remplacée par une draperie qui est censé la recouvrir; la troisième pièce, c'est le bras droit; la quatrième se composait de l'avant-bras gauche qui a disparu; la cinquième était ce pan de draperie, ajusté et rivé en arrière, que nous avons signalé plus haut. De ces différentes pièces, les unes, comme les bras, avaient été fixées à l'aide d'une soudure, les autres, comme le pan du manteau, étaient retenues par des rivets. Grâce aux accidents qui ont amené la désagrégation de ces pièces, on peut faire aujourd'hui très facilement toutes ces constatations.

Certains manques de fonte ont obligé l'ouvrier à parfaire son œuvre à l'aide de pièces de fonte complémentaires, système employé fréquemment à l'époque romaine : ces pièces ne sont visibles qu'à la partie postérieure de la figure. On en remarque deux rectangulaires à la jambe gauche, une de forme ovale sous la cuisse droite, deux rectangulaires sur la draperie, au-dessous du cou.

Le mouvement général est celui qui se retrouve le plus souvent dans les images du Soleil exhumées en Gaule (1). Le bronze est de fabrication indigène et, dans l'exécution, il offre quelques inégalités. Certaines parties sont assez bonnes, d'autres le sont beaucoup moins. Le manteau, notamment, est d'une simplicité déconcertante. La tête présente une importance exagérée; elle est trop forte et, malgré la recherche avec laquelle les détails en ont été traités, elle produit un effet étrange que ne parvient pas à atténuer l'apparence puissante qu'on a voulu lui donner. Sa position, légèrement renversée, s'accorde d'ailleurs avec le mouvement de la main et avec l'inclinaison du torse, rejeté en arrière. Malgré ces réserves, un tel ex-voto, consacré par un fidèle dans quelque sanctuaire de l'ancienne province de Belgique, constitue une représentation religieuse recommandable par ses dimensions, par son état de conservation et par sa provenance.

Le second bronze présente un intérêt d'une tout autre nature. La figure n'appartient pas à la série mythologique; elle nous change un peu de ces dieux romains, plus ou moins immobiles dans leur majesté de commande et dont les répliques nombreuses garnissent les vitrines de nos musées. Sans doute il faut y reconnaître un sujet de genre, traité par une main très sûre d'elle-même, avec une virtuosité saisissante. C'est une véritable œuvre d'art qui mérite d'attirer l'attention et dont l'image nous a paru digne d'être reproduite dans cette revue.

Un homme imberbe, aux formes solides mais bien proportionnées, aux cheveux courts, frisés et abondants, s'avance d'un pas rapide ; sa démarche n'est pas dépourvue de dignité. Il paraît être dans toute la force de l'âge : sa tête est légèrement tournée vers la droite ; sa physionomie, son front soucieux, ses lèvres serrées, ses yeux, son geste, tout dénote chez lui une préoccupation assez vive. Son regard est dirigé en avant, un peu à droite vers un but que sa main étendue désignait probablement. Par malheur le bras droit, fondu à part, est dessoudé

(1) Ce geste est caractéristique; cf. la statuette du Louvre trouvée dans la Basse-Égypte, Longpérier, *Notice des bronzes antiques du Louvre*, nº 77.

(2) Sur le torse, au-dessous de l'épaule droite, apparaît une des extrémités de la chlamyde ornée d'une bouffette, point de repère excellent pour rapprocher les deux premières pièces.

(1) Voir notamment le bronze de l'intendant Foucault : Babelon-Blanchet, *Notice des bronzes antiques de la Bibliothèque nationale*, nº 113.

et n'a pas été retrouvé; ce bras manque donc aujourd'hui en entier, de sorte que nous ne pouvons pas dire exactement quel était le geste de la main, ni savoir si cette main tenait quelque chose. Ce détail eût été nécessaire à connaître pour interpréter la figure avec plus de sûreté.

Le costume est fort simple et semble prouver que le personnage appartient à une condition plutôt modeste : tunique courte, sans manches, retenue à la taille de façon à ne point contrarier la liberté des mouvements et ne descendant même pas jusqu'aux genoux ; l'étoffe légère laisse deviner un embonpoint naissant; manteau également court, sorte de *sagum* attaché par une fibule ronde, couvrant l'épaule gauche et retombant en arrière en se détachant du corps un peu au-dessus des reins. Le bras gauche est nu; la main largement ouverte repose sur la hanche, le pouce en dehors, les doigts restant cachés et comme enveloppés dans un pli du manteau. Aux pieds sont attachés par des lanières de véritables souliers de cuir, lacés sur le cou-de-pied. Est-ce une chaussure militaire plus fermée que la *caliga* ordinaire avec laquelle elle offre certains points de ressemblance ?

La statuette mesure exactement o m. 21 de hauteur. Elle repose sur sa base antique, de forme rectangulaire, haute de o m. o3, large de o m. 07, longue de o m. 11. On peut hardiment faire remonter l'exécution de ce beau bronze au premier siècle de l'empire. Les traits de l'homme sont à coup sûr ceux d'un véritable Romain ; ils rappellent à la fois ceux de Néron et ceux de Vitellius ; il est cependant bien certain qu'il ne s'agit ni de l'un, ni de l'autre de ces augustes personnages.

L'expression du visage est assez curieuse à observer; les moindres détails de la physionomie sont rendus avec une sincérité remarquable. La bouche est close, aucune parole ne sort des lèvres; on devine toutefois qu'une pensée énergique doit être le corollaire de ce regard dur et quelque peu menaçant. La vie circule dans ce corps robuste : les signes de sa vigoureuse structure sont aussi visibles sous les plis de la tunique que dans les parties nues, aux jambes, au cou et au bras. L'artiste les a exprimés avec autant d'habileté que d'heureuse franchise. L'ensemble est d'une facture large et ferme.

Est-ce un personnage militaire ? un soldat ? un officier donnant un ordre ou entraînant ses hommes ? Si le geste, et même si le manteau et la chaussure paraissent convenir à cette hypothèse, il faut reconnaître que l'absence d'une arme quelconque, offensive ou défensive, ne permet guère de la soutenir sans hésitation.

Il existe dans la collection Dutuit un bronze, autrefois appelé l'*Acteur*, dont un second exemplaire se trouvait dans la collection Milani de Francfort. A première vue, ce bronze, par certains côtés, semble pouvoir être rapproché de la statuette de Montdidier, mais en regardant de plus près le bronze Dutuit, on s'aperçoit bien vite que le personnage est de condition très humble; il est barbu et d'une corpulence vulgaire ; il court, les pieds nus ; le torse est enveloppé dans un manteau étriqué ; son attitude est plutôt très commune. Le rapprochement n'est que superficiel. Le bronze Dutuit appartient à la série des représentations créées par les Alexandrins ; c'est un de ces types empruntés à la vie des petites gens ou des gens de métier, pêcheurs, paysans ou esclaves, types qui avaient si rapidement conquis la vogue dans le monde romain. Le bronze de Montdidier a une allure toute différente : l'attitude ferme et digne du personnage, la façon remarquable dont l'anatomie a été étudiée, la tendance réaliste de l'exécution, le mouvement du corps si bien compris et si bien rendu fournissent quelques raisons de se demander si l'artiste qui a exécuté cette figure, au premier siècle de l'Empire, n'aurait pas été chercher son inspiration dans les ateliers de l'école de Rhodes.

Il me parait difficile de déterminer dès maintenant avec certitude l'action du personnage et par conséquent d'indiquer le sujet de cette œuvre d'art. Pour le moment, c'est une satisfaction suffisante pour moi de pouvoir la signaler à l'attention de ceux qui voudront l'étudier de plus près.

Les bronzes de Montdidier ne se trouveront pas dépaysés au Louvre. Ils y prendront place à côté de quelques monuments de même nature, découverts en Picardie et qui sont entrés dans nos Galeries nationales sous la Restauration, avec la célèbre collection du chevalier Durand. Telle est la belle statuette de Mars, de travail grec, trouvée entre Montreuil et Abbeville, qui a fait partie du cabinet Beaucousin ; telle est l'intéressante figure d'un jeune Satyre, portant un cratère sur l'épaule droite provenant de Camon près d'Amiens.

A. Héron de Villefosse.

DEUX RELIQUAIRES FRANÇAIS
DE L'ÉPOQUE DE CHARLES V OU DE CHARLES VI
au British Museum et au Musée du Louvre

(PLANCHE 22.)

LORSQU'ON lit les anciens inventaires des trésors qui ont appartenu à Charles V ou au duc Jean de Berry, on se prend à regretter que tant d'objets d'ingénieuse facture aient disparu; et, en même temps, on éprouve un vif sentiment de gratitude à l'égard des rédacteurs de ces inventaires, qui ont mis tant de bon vouloir et de soin à nous faire la description d'œuvres qui fatalement devaient être livrées au creuset.

Quelques joyaux français de cette époque ont cependant échappé à la destruction. Nous citerons un reliquaire du Louvre, le petit cheval d'or d'Altœting, et la coupe dite du Baron Pichon, où se trouve retracée en émaux translucides la légende de sainte Agnès; revenue à Paris, cette pièce en est sortie de nouveau pour entrer au British Museum.

C'est encore dans les collections du même musée que l'on peut voir, depuis peu d'années, un magnifique reliquaire d'origine française de la fin du XIVe siècle ou du début du XVe siècle (1).

Cette œuvre, haute de 0m,303, est en or fondu, ciselé, gravé et émaillé. Elle est disposée sur un soubassement hexagone pourvu de créneaux porté sur six piliers formés de tourelles percées de fenestrelles et de meurtrières et munies de volets. On accède à cette forteresse en miniature par un perron défendu par une tourelle.

De cette base, dont deux parois extérieures sont décorées d'un revêtement d'azur aux fleurs de lis d'or sans nombre, s'élève un monticule portant un cadre cintré. Ce dernier, qui est décoré de perles fines, de pierres précieuses et de feuillages rapportés, contient une représentation du *Jugement dernier*. Jésus-Christ apparaît en souverain juge sur l'arc-en-ciel; ses pieds sont posés sur le globe terrestre; au-dessus de sa tête se tiennent des anges portant les instruments de la passion. Il lève la main droite comme pour rendre un oracle. Devant lui sont agenouillés, à sa droite, la Sainte Vierge, à sa gauche, saint Jean-Baptiste. Entre ces deux personnages se trouve une épine provenant de la sainte Couronne, ainsi que cela résulte d'une inscription qui se lit sur une banderole posée au bas du cadre cintré : *Ista est una spinea* (sic) *corone domini Ihesu Xristi*.

Dans les tourelles du soubassement se tiennent des anges qui sonnent du cor, pour réveiller les morts; et ceux-ci, fidèles à l'appel, rejettent le couvercle de leur cercueil et se lèvent. Autour du cadre cintré sont disposés les bustes des douze apôtres qui tiennent chacun leur attribut caractéristique; leurs gestes et leur attitude sont empreints de sentiment et de naturel. Au-dessus du cadre apparaît, en buste, dans une gloire irradiante inscrite dans un cercle de perles fines, de saphirs, de rubis, etc., le Père Éternel, le front ceint de la couronne, tenant le sceptre et le globe; deux petits angelots tendent vers lui leurs mains suppliantes. Le revers du cadre est occupé par deux figures en relief délicatement ciselées, mais dépourvues d'émail, représentant saint Michel et saint Christophe. Nous regrettons vivement de ne pouvoir mettre sous les yeux du lecteur cette partie du monument. Il eût été très intéressant, en effet, d'être à même d'étudier ces figures, qui nous ont paru, grâce à leurs dimensions, plus caractérisées que celles qui décorent la face antérieure.

Le reliquaire, qui fait partie du legs Waddesdon, est apparenté, sous le rapport de l'esprit, du style et des procédés techniques, avec le curieux ex-voto conservé dans le sanctuaire d'Altœting. Le cadre cintré qui a été décrit plus haut évoque la niche de fleurs rehaussées de pierres précieuses et de

(1) *The Waddesdon Bequest. The collection of Jewels, plate and other works of art, bequeathed by Baron Ferdinand Rothschild*, M. P.; *a trustee of the Museum London*, 1899. Le reliquaire est donné (p. 14, n° 67) comme une production espagnole de la fin du XVIe siècle (late 16th century); c'est sans doute l'aspect animé des figures émaillées qui aura fait porter ce jugement. On voit une reproduction du reliquaire dans l'ouvrage : *The Waddesdon Bequest Catalogue of the Works of art, bequeathed to the British Museum by Baron Ferdinand Rothschild* M. P. 1898, by Charles Hercules Read, Keeper of the Department of British and Mediaeval Antiquities and Ethnography.

Nous saisissons la présente occasion pour remercier notre collègue M. Dalton du concours qu'il a bien voulu nous prêter.



Reliquaire de la Sainte Epine.

Fin du xive siècle.

(Bristish Museum.)



Cliché Girandon.

Reliquaire de la chapelle du Saint-Esprit.

Fin du xive siècle.

(Musée du Louvre.)

perles qui abrite, dans cette pièce, l'image de la Mère de Dieu. Mais ce qui est plus caractéristique encore, c'est la présence des plaques d'azur au semis de lis d'or dont il a été question plus haut.

Cette particularité est sans nul doute la preuve que le reliquaire a été commandé par le roi pour être donné soit à un personnage de qualité, soit à un sanctuaire connu. Saint Louis, qui avait rapporté la sainte Couronne de la Palestine, donna maintes des épines et son exemple fut suivi par ses successeurs. Actuellement la Couronne, dans le trésor de Notre-Dame à Paris, en est entièrement dépourvue (1).

Mais revenons au reliquaire lui-même. Les figurines du Père Éternel, de Jésus-Christ et des apôtres semblent l'emporter, par la vivacité des expressions et la finesse de la facture, sur celles du petit monument d'Altœting.

Il y a toutefois entre les deux œuvres assez de points de ressemblance pour croire à une origine ou à une provenance commune : elles émanent au moins de deux maîtres appartenant à un même centre artistique.

D'après Em. Molinier (2), « le petit cheval d'or d'Altœting, l'un des monuments les plus considérables sur lesquels on rencontre l'emploi de l'émaillerie translucide, fut offert par Isabeau à son mari au premier de l'an 1404 ; par conséquent, c'est une pièce qui remonte au moins à l'année précédente (3). Dérobé avec beaucoup d'autres monuments, notamment une vierge d'or, fondue à la fin du siècle précédent par le frère de la Reine, il est depuis plusieurs siècles déjà conservé en Allemagne ». Il ne faut pas trop regretter, suivant la remarque d'Em. Molinier, cette circonstance, car il est fort probable que s'il était demeuré en France il aurait disparu très peu de temps après sa fabrication comme les autres pièces du trésor de Charles VI.

« Si nous nous en rapportons, dit encore Em. Molinier (4), aux comptes royaux de l'époque de Charles VI, nous n'avons que l'embarras du choix pour nommer un orfèvre qui aurait été capable de créer une telle œuvre, mais il est vraisemblable que nous ne saurons jamais si ce morceau est de Claux de Fribourg ou de Simonnet le Beck, de Hermann Roussel, de Hans Croist ou de Hennequin Duvivier qui avait déjà travaillé sous Charles V. Cependant, à ne considérer que le style général de l'œuvre, à considérer aussi la complication de ce monument, on serait porté à y retrouver la main de l'un de ces orfèvres allemands qui, au XIV[e] et au XV[e] siècle, ont travaillé à la cour du roi de France ».

Il est un détail dans le reliquaire du legs Waddesdon qui nous engagerait à adopter à son sujet la même manière de voir, c'est le style des figures ciselées sur le revers. Si nos souvenirs ne nous trompent pas, elles semblent avoir plutôt une saveur un peu exotique, bien différente des productions purement françaises.

On pourrait encore appliquer en une certaine mesure à notre reliquaire ce que Em. Molinier disait du cheval d'Altœting (1) :

« Ce qui, dans ce monument, est surtout intéressant au point de vue du style décoratif, c'est l'abus qu'a fait l'orfèvre de la représentation de feuillages et de fleurs, de toute cette végétation qui forme, au-dessous de l'image de la Vierge assise sur un trône, une sorte de dais ou de tourelle qui donne à ce bijou l'apparence d'un jouet d'enfant plutôt que d'une œuvre d'art. »

Le reliquaire de la chapelle du Saint-Esprit conservé dans la galerie d'Apollon au Louvre est moins pittoresque, moins brillant peut-être que celui du legs Waddesdon ; mais il l'emporte sur ce dernier, sous le rapport architectonique, point de vue qui semble avoir préoccupé médiocrement l'auteur du reliquaire de la Sainte-Épine. Ce n'est pas un décor ingénieux, mais un édicule en miniature. A vrai dire le support engagé dans quatre tourelles d'angle ne peut être cité comme une combinaison logique et heureuse ; mais à part cette restriction, l'ordonnance du reliquaire est ingénieuse et assez rationnelle. Les profils, les dais, les contreforts, les redans, en un mot les moindres détails décèlent une main familiarisée avec le dessin architectural. L'auteur du reliquaire du British

(1) Cf. F. DE MÉLY, *Exuviæ sacræ Constantinopolitanæ*. Chapitre sur la « Sainte-Couronne ».

(2) *Histoire générale des Arts appliqués à l'Industrie*, t. IV, p. 219.

(3) J. LABORDE, *Le Rœssel d'Altœting*. (*Annales archéologiques*, t. XXVI, p. 119 et 126). — Gonse, *L'art gothique*, p. 346.

(4) *Op. cit.*, t. IV, p. 220.

(1) DARCEL et MOLINIER, *Catalogue de l'orfèvrerie et des émaux du Musée du Louvre*, n° 946 ; gravé dans LABARTE, *Histoire des arts industriels*, 1[re] édition. *Album*, pl. I. Ce monument a été également gravé par Jacquemart, dans BARBET DE JOUY, *Gemmes et Joyaux*.

Museum n'a pas dédaigné toutefois l'art du constructeur pour la base même de son travail et, en cela, il est facile de constater qu'il se rattache à un type conçu par un devancier.

Le reliquaire de la chapelle du Saint-Esprit est, en effet, plus ancien. Ce fait résulte non seulement de l'architecture, mais aussi du costume de sainte Catherine et de sainte Barbe qui portent l'une et l'autre une cotte laissant la gorge à nu. Or ce costume était précisément à la mode à la fin du xiv[e] siècle.

Les figurines sont d'un style incertain, hésitant, et partant, elles contrastent très fort avec celles du reliquaire du British Museum d'une facture si vivante. Mais l'examen des deux œuvres montre qu'on a eu recours de part et d'autre aux mêmes procédés : dans l'emploi des sertissures à griffes, des émaux opaques et translucides, et dans le choix des perles fines et des pierres précieuses.

Il y a donc lieu de croire que cette pièce célèbre appartient aux mêmes ateliers parisiens travaillant pour les rois de France à la fin du xiv[e] et au commencement du xv[e] siècle ; et les deux pièces rapprochées du British Museum et du Louvre peuvent nous donner quelque idée de ces somptueuses pièces d'orfèvrerie créées pour ces princes magnifiques de la famille des Valois dont les inventaires nous décrivent copieusement les trésors en grande partie disparus.

On peut signaler encore en France, à la cathédrale du Puy, un reliquaire qui n'est pas sans rapport avec les précédents. Il a été étudié et reproduit, mais malheureusement d'une façon insuffisante, par M. de Mély (1). C'est en effet encore un reliquaire de la Sainte-Épine qui paraît appartenir à la fin du xiv[e] siècle ; certaines tourelles qui le décorent sont à rapprocher de celles que nous examinions tout à l'heure. Malheureusement, le reliquaire a été fortement restauré au xix[e] siècle et l'on n'est pas absolument fixé sur son origine.

J. Destrée.

LES TABLEAUX DE LA CONFRÉRIE DU PUY NOTRE-DAME

Au Musée de Picardie à Amiens

(Planche 23.)

Les célèbres tableaux de la confrérie du Puy Notre-Dame et quelques autres peintures sur bois, que conservait naguère l'évêché d'Amiens, viennent d'être déposés au musée de cette ville.

Il ne sera peut-être pas inutile de rappeler à ce propos que, dans le courant du moyen âge, des confréries à la fois religieuses et littéraires s'étaient formées dans plusieurs villes des Pays-Bas et du Nord de la France sous le nom de confréries du *Puy Notre-Dame* — et non pas de Notre-Dame du Puy, comme on le dit à tort, trop souvent. — Celle d'Amiens fut une des plus florissantes : c'est aussi une des mieux connues. Entre autres obligations, le maître élu chaque année devait faire exécuter à ses frais et offrir en l'honneur de la Vierge Marie, un tableau qui était déposé dans la cathédrale, d'abord durant un an, puis à demeure, à partir de 1494. Au xviii[e] siècle, le chapitre fit disparaître ces tableaux, sous prétexte qu'ils encombraient l'édifice. Fort peu ont échappé à la destruction, une vingtaine environ, parmi lesquels sept se trouvaient à l'évêché d'Amiens (2).

Parmi ceux-ci, les quatre premiers, qui appartiennent à quatre années consécutives, sont justement célèbres et peuvent compter parmi les plus belles œuvres de la peinture française du commencement du xvi[e] siècle (3).

Le premier, offert par Antoine Picquet, maître

(1) *Op. cit.*, fig. 24. Voir aussi Aymard et Hip. Maligne, *Album d'archéologie religieuse*, Paris, 1857, fol., pl. VII.

(2) Sur la confrérie du Puy d'Amiens, voir notamment : A. Breuil, *La Confrérie de Notre-Dame du Puy d'Amiens* (*Mém. de la Soc. des Antiquaires de Picardie*, in-8, t. XIII, p. 485). — Rigollot et Breuil, *Les œuvres d'art de la confrérie de Notre-Dame du Puy d'Amiens* (Même collection, t. XV, p. 391). — E. Soyez, *Le Puy Notre-Dame, ancienne confrérie amiénoise*, Amiens, 1906, in-4, — etc.

(3) Ils ont été reproduits en héliogravure dans Dehaisnes, *L'Art à Amiens vers la fin du moyen âge*, etc. (*Revue de l'Art chrétien*, 1889 et 1890) et dans G. Durand, *Monographie de l'église N.-D. cath. d'Amiens*, t. II.

en 1518 (vieux style) (1), représente la Vierge Marie debout sous un dais, ayant devant elle une balance dans laquelle deux femmes somptueusement costumées pèsent des pièces de monnaie et des objets d'orfèvrerie qu'elles distribuent à des mendiants. Comme dans tous les autres tableaux de la même provenance, le donateur et sa femme, entourés de leurs parents et amis, occupent le premier plan. Derrière eux sont figurés de nombreux personnages, princes et prélats, parmi lesquels on distingue le pape Léon X, le roi François Ier, l'empereur Charles-Quint, etc. Antoine Picquet avait pour refrain :

Au juste poids véritable balance.

Faisant un jeu de mots sur son nom — c'était alors fort à la mode — Antoine Desprez, maître en 1519 (vieux style), avait pris pour le sien :

PRÉ *ministrant pasture salutaire.*

Au centre de son tableau (c'est celui qui figure au centre de notre planche), on aperçoit la Vierge Marie assise dans un *pré*, entourée d'un grand nombre de personnages symboliques dont les costumes sont d'une incroyable richesse.

Le troisième tableau, présent de Laurent le Boulengier, maître en 1521 (vieux style), a malheureusement subi d'horribles mutilations. Ce qui en reste suffit à montrer qu'il était loin d'être inférieur aux autres. La Vierge, qui en occupe le centre, est debout, devant un somptueux édifice dans le style de la Renaissance. Comme dans les autres, elle est accompagnée de nombreux personnages. Laurent le Boulengier avait pour refrain :

Le vray support de toute créature.

On ne peut méconnaître dans ces trois premiers tableaux un air de famille qui semble permettre de les attribuer au même artiste.

Lorsqu'on examine de près le quatrième, qui se place chronologiquement entre celui d'Antoine Desprez et celui de Laurent le Boulengier, on y constate des nuances de facture : plus de verve, plus de tumulte, une plus grande liberté d'allure, un coloris un peu différent, et surtout une façon tout à fait remarquable de traiter le paysage, qui montrent qu'il doit être d'une autre main. Il est, d'ailleurs, d'une valeur égale à ceux-ci, sinon supérieure. Il fut offert par Nicolas le Caron, maître en 1520 (vieux style), et qui eut pour refrain :

Palme eslute au Sauveur pour victoire.

Un grand palmier se dresse au milieu de la composition, ombrageant la Vierge Marie. Une innombrable multitude de personnages : prélats, seigneurs, saints, combattants, etc., s'agite autour d'elle, à perte de vue, à travers un merveilleux paysage qu'arrose un fleuve sillonné de bateaux. Sur la rive de ce fleuve s'étend une ville au milieu de laquelle se dresse fièrement la cathédrale d'Amiens.

A ces quatre tableaux s'en ajoute un cinquième qui ne leur est postérieur que de quatre ans. Offert en 1525 (vieux style), par Philippe de Conty, avec ce refrain :

De nostre foy militante COMTESSE,

il représente un tournoi auquel la Vierge préside. D'une moins bonne facture que les premiers — il faut dire qu'il a souffert, soit d'un lavage maladroit, soit d'une longue exposition à l'air humide, — il ne manque pourtant pas d'intérêt à d'autres points de vue.

En entrant au Musée d'Amiens, ces cinq tableaux ont enfin réintégré leurs splendides cadres de bois sculpté dont, par suite de circonstances qu'il serait trop long de rappeler, ils étaient séparés depuis 1825.

Deux autres appartiennent à une époque beaucoup plus moderne. Sans avoir la haute valeur artistique des précédents, ils contiennent, cependant, quelques bons portraits.

L'un est le présent de Jean Boullet, maître en 1603, qui avait pour refrain :

Arch triomphal peint d'histoires nouvelles.

L'autre (1) est celui du chanoine Adrian de Lamorlière, l'auteur des *Antiquitez.... de la ville d'Amiens* et d'autres ouvrages, qui fut maître du Puy en 1618, avec ce refrain contenant un jeu de mots sur son nom :

Vierge qui vint LA MORT LIER *au monde.*

(1) Il ne faut pas oublier qu'à Amiens, la municipalité renouvelait la date le 25 mars, et l'administration royale à Pâques. Il en résulte que, d'une façon comme d'une autre, le maître du Puy élu le 2 février porte toujours sa date au vieux style. Il faut donc ajouter 1 à la date de l'année que porte le maître, pour avoir le vrai millésime, suivant notre manière de compter. Ainsi Antoine Picquet, maître en 1518, le fut en réalité en 1519, et ainsi de suite jusqu'à l'année 1570, à partir de laquelle on suivit le nouveau style, c'est-à-dire celui qui consiste à renouveler la date avec l'année elle-même, au 1er janvier.

(1) Il est reproduit dans E. SOYEZ, *Adrien de la Morlière, historien d'Amiens* (*Mém. de la Société des Antiquaires de Picardie*, in-8, t. XXXII, p. 451).

L'évêché d'Amiens possédait encore un autre tableau disposé comme ceux-ci, c'est-à-dire avec la Vierge au milieu, accompagnée de divers personnages, avec le donateur et son refrain :

Rose du ciel devant Dieu toute belle.

Mais il n'appartient certainement pas au Puy d'Amiens. Peut-être vient-il de celui d'Abbeville dont nous ne possédons pas la liste complète des maîtres non plus que celle de leurs refrains. D'un art très médiocre, il semble remonter à la première partie du règne de Henri IV.

Plus ancien, et d'une valeur non moins grande que les quatre premiers tableaux du Puy, est un milieu de triptyque, morceau tout à fait remarquable de la fin du xv[e] siècle, et dont la parenté avec les volets de la Chartreuse de Thuison (1) est si grande qu'il n'est pas téméraire de le considérer comme de la même provenance et même de la même main. On y voit le Christ, debout entre le donateur et sa femme, accompagnés de saint Jean-Baptiste et de sainte Barbe. Sur le cadre sont peintes des figurines d'anges et de prophètes (1).

(1) V. l'*Album* de la Société des Antiquaires de Picardie.

(1) Il est reproduit dans l'*Album* de la Société des Antiquaires de Picardie.

Cette précieuse collection est complétée par deux volets du commencement du xvii[e] siècle, mais d'une médiocre facture. Ils représentent : d'un côté, la Vierge à l'Enfant et la vision de saint François d'Assise ; de l'autre, le donateur et sa femme accompagnés de leurs saints patrons.

Toutes ces anciennes peintures, — onze en tout, — auxquelles s'ajoute l'appoint de celles que le Musée d'Amiens possédait déjà, forment une salle du plus haut intérêt et d'une valeur dont l'importance n'échappera à personne. Peu de musées de province peuvent offrir un ensemble aussi remarquable et aussi complet d'œuvres pour la plupart datées des peintres français primitifs.

Georges Durand.

MUSÉES DE PARIS ET DE PROVINCE

Notes et Informations

MUSÉE DU LOUVRE ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣

✢✢✢ **Département des peintures.** — Le Conseil des Musées, à sa dernière séance, a voté, sur la présentation de M. Leprieur, l'acquisition de deux toiles capitales de Chardin. Ce sont deux portraits qui ont déjà figuré à l'*Exposition des portraits de femmes et d'enfants* en 1897 et qui vont figurer encore à l'Exposition Chardin-Fragonard. Mais ils y porteront cette fois l'étiquette *Acquis par le Musée du Louvre.*

C'est un enrichissement considérable pour nos collections qui, malgré l'abondance des toiles de Chardin, surtout des natures mortes, ne possédaient rien d'analogue à ces deux merveilleux portraits ; l'un surtout, *l'Enfant au toton*, signé et daté de 1736, gravé par Lépicié, est justement célèbre. C'est une joie de savoir assurés désormais à la France ces deux rares chefs-d'œuvre !

✢✢✢ **Dessins et aquarelles de Ravier.** — Par l'intermédiaire aimable de M. Thiollier, la famille du peintre Ravier a offert au Musée du Louvre cinq aquarelles et deux dessins qui, joints aux œuvres de ce maître que possédaient déjà nos collections nationales, représenteront sous des aspects très variés ce peintre, aujourd'hui encore trop ignoré, et qui exerça sur les plus grands artistes de son temps une très réelle influence. C'est ainsi que Delacroix demanda et garda dans son atelier, au moment où il peignait le ciel de son tableau *les Croisés à Constantinople*, une des aquarelles qui viennent d'entrer au Louvre, représentant un ciel embrasé par un coucher de soleil sanglant et barré par un gros nuage noir. On retrouve cet effet, plus calme, dans le tableau de Delacroix qu'assombrissent les fumées des incendies.

A ce lot, M. Thiollier a joint deux beaux dessins de Ravier qu'il possédait lui-même.

✢✢✢ **Une miniature de Prud'hon.** — M. Jules Maciet, dont la générosité s'est si souvent et toujours si heureusement manifestée pour nos

musées nationaux, vient d'offrir au Louvre une préparation de miniature sur ivoire reproduisant exactement le portrait de Mme Jarre par Prud'hon et que l'on peut à bon droit attribuer au maître lui-même. Les miniatures de Prud'hon sont rares, et le Louvre n'en possédait point encore. Celle-ci présente en outre le grand avantage de nous conserver l'aspect ancien du portrait de Mme Jarre avant que les bitumes aient assombri les ombres et détruit certaines délicatesses de modelé de cet admirable portrait.

J. G.

✢ ✢ ✢ **Sculptures du moyen âge.** — C'est encore une exquise figure de Vierge du xive siècle qui va faire son entrée au Louvre avec un bois dont l'acquisition vient d'être décidée et qui est certainement l'une des pièces les plus belles que l'on connaisse dans ces séries si riches et si goûtées aujourd'hui.

La statuette était jadis, affirme-t-on, conservée à Abbeville et elle offre d'assez nombreux rapports de style et d'expression avec la célèbre Vierge dorée d'Amiens. Elle ressemble beaucoup aussi aux plus beaux des ivoires que nous ait donnés l'art précieux, élégant et raffiné de cette époque.

✢ ✢ ✢ **Tapisserie d'après Simon Vouet.** — Lorsque fut installé au Louvre le Musée du mobilier français des xvii[e] et xviii[e] siècles, il y a six ans, on avait décoré la première salle, consacrée à l'époque de Louis XIV, de deux tapisseries des Gobelins représentant l'une le *Parnasse* de Raphaël, l'autre la *Visite du Roi à la Manufacture*. Cette dernière pièce, qui faisait défaut à la série de l'*Histoire du Roi* que l'on s'est proposé de réunir complète dans les grands appartements de Versailles, vient d'y être transportée. Mais elle a été remplacée au Louvre par une tapisserie d'une valeur décorative au moins égale et d'un intérêt historique peut-être encore supérieur. Il s'agit du *Moïse sauvé des eaux* qui fut exécuté d'après les cartons de Simon Vouet, dans l'atelier des galeries du Louvre, installé sous Henri IV et dont l'activité se prolongea jusque sous Louis XIV, qui le réunit à la manufacture des Gobelins.

Le carton de Vouet est d'une largeur d'effet, d'une entente décorative magistrale qui font prévoir et dépassent peut-être ce que Lebrun réalisera de plus parfait en ce genre. Mais la bordure surtout, qui joue ici un rôle capital, est d'une ampleur magnifique.

✢ ✢ ✢ **Objets d'art de l'Extrême-Orient.** — M. Kita de Kyoto vient d'offrir au Musée du Louvre une sculpture japonaise d'une très grande importance. C'est une statuette de Bouddha en bois doré, qui date de l'époque de l'Impératrice Souiko (vii[e] siècle), alors que l'introduction récente du Bouddhisme maintenait presque intactes dans les ateliers de statuaire des formules mystiques tout à fait hindoues. Le Bouddha est représenté debout, dans une attitude d'une raideur hiératique, le ventre légèrement en avant, la tête droite, les yeux bridés, les étoffes aux plis souples tombant en chutes droites de chaque côté des hanches, — cet engainement et cette verticalité simple des plis rappelant un peu notre art roman. — C'est là un monument inappréciable comme rareté, à rapprocher des deux seules grandes statues conservées au temple d'Horinji près Nara.

D'autre part, M. Robert Lebaudy a permis au Musée du Louvre de choisir dans la collection qu'il avait acquise, de M. Tronquois, interprète à l'ambassade de France à Tokio, quelques superbes estampes et quelques intéressantes peintures.

G. M.

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS ✻ ✻ ✻

✢ ✢ ✢ Le grand hall du Pavillon de Marsan réservé aux expositions temporaires abrite depuis quelques semaines les admirables collections d'art russe ancien de Mme la Princesse Tenicheff. Nous nous proposons de revenir prochainement sur ces abondantes séries d'œuvres d'art de toute nature si libéralement offertes à notre curiosité et qui constituent pour le public parisien une véritable révélation.

L'Union Centrale offrait en même temps au maître céramiste *Delaherche* une salle où il a pu présenter dans un ensemble d'une tenue parfaite et d'une incomparable variété son œuvre des vingt dernières années.

Signalons enfin dans les salles du premier étage, complétant pour quelques mois les séries anciennes du musée, les précieux coffrets de Bagard de Mme Waldeck-Rousseau et une très belle collection d'étoffes du moyen âge et de la Renaissance appartenant à M. Bardini.

MUSÉE DE SCULPTURE COMPARÉE DU TROCADÉRO ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣

✣ ✣ ✣ A la liste très abondante déjà des nouveaux accroissements du Musée qui a été donnée récemment ici même par M. Enlart et qui pourrait s'enrichir presque chaque mois de nouveaux documents, il convient d'ajouter, pour leur intérêt qui est véritablement de premier ordre, deux numéros destinés à réjouir les admirateurs — et ils sont légion aujourd'hui — de notre gothique français. Ce sont, d'une part, les panneaux du sarcophage découvert récemment à Chartres, ainsi que nous l'avons annoncé au mois de mars 1906, et d'autre part un des groupes de la voussure de la grande rose de la façade occidentale de Reims. On a profité, pour mouler ce dernier, des échafaudages placés l'année dernière devant cette partie de l'édifice et qui avaient permis à quelques personnes d'admirer face à face les merveilleuses sculptures qui la décorent. Le groupe choisi pour le moulage est certainement parmi les plus beaux qui soient : c'est celui où l'on voit le jeune David apporter à Saül la tête de Goliath.

MUSÉE DE VERSAILLES ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣

✣ ✣ ✣ Nous avons déjà annoncé le placement dans les grands appartements du palais de Versailles d'un certain nombre de tapisseries de l'*Histoire du Roi*, une nouvelle pièce vient d'être tendue : *la visite de Louis XIV aux Gobelins*, remplaçant le carton de Pierre Dulin : *le Roi fondant les Invalides*, toile cédée au Musée de l'Armée.

Le projet de placer des panneaux de marbres de couleurs variées au Salon d'Apollon, pour encadrer les tapisseries, a été définitivement abandonné, l'essai n'ayant pas été jugé heureux ; aussi les plaques que l'on s'était un peu hâté d'encastrer dans la muraille ont-elles été enlevées.

D'autre part, pour continuer la décoration des grands appartements du château, deux nouvelles tentures viennent d'être placées dans la Chambre de la Reine. Ce sont le *Couronnement d'Esther* et l'*Evanouissement de la reine*, de la suite de l'*Histoire d'Esther* tissée à la Manufacture des Gobelins, d'après les tableaux de J.-Fr. De Troy, pièces appartenant à la série de l'atelier Monmerqué (1742 à 1751). Ces deux tapisseries venant se joindre à celle du *Repas*, mise en place dès l'été dernier, complètent le décor de cette chambre de manière parfaite.

De plus, on a sorti des magasins du Palais les grands panneaux de boiserie, œuvres de J. Verberckt, qui jadis encadraient deux glaces parallèles, placées aux murailles latérales. L'on sait que c'est sur l'ordre exprès du roi Louis-Philippe que l'architecte Nepveu fut contraint d'arracher ces boiseries en 1834, la Chambre de la Reine étant restée jusqu'alors intacte. (Voir le dessin de l'état ancien publié par M. P. de Nolhac. *Le château de Versailles sous Louis XV*, p. 103, et une note dans la *Chronique des arts*, 1905, p. 140-141.)

Deux des panneaux de Verberckt vont être encastrés à côté des tapisseries, après la réparation des dorures et de la peinture, la sculpture étant intacte ; les deux autres, qui demandent une plus sérieuse restauration, ne peuvent actuellement retrouver leur place primitive.

Sur la demande de la Commission des Monuments historiques, l'architecte du Palais, M. Marcel Lambert, est en train d'aménager une salle au rez-de-chaussée de l'aile Gabriel, qui contiendra la plupart des fragments décoratifs de sculpture et d'architecture provenant soit des bosquets détruits, soit des restaurations contemporaines. On a déjà placé dans cette salle les débris — conservés en des magasins depuis plus d'un siècle — des fontaines du *Labyrinthe*. Ce bosquet célèbre, décoré d'animaux en plomb colorié représentant des fables d'Ésope, fut détruit dès le début du règne de Louis XVI, en 1775, mais parmi les morceaux qui subsistent — malheureusement trop rares et trop mutilés — il en est encore d'admirables : singes, loups, chiens, chèvres, paons qui suffisent à montrer quelle devait être la beauté singulièrement puissante et réaliste de ces ensembles (1).

Des plombs provenant d'autres fontaines du parc (bosquet des Dômes), des vases (bassin de Neptune), des statues de pierre (du château), quelques moulages complètent ce très curieux et très instructif *Musée des témoins*, qui sera ouvert aux artistes et aux amateurs qui en feront la demande, dès son entier achèvement.

Il est à désirer que tous les morceaux intéressants existant encore en magasin viennent se

(1) Nous avons l'intention de publier une étude détaillée sur ces animaux du *Labyrinthe*, en un prochain numéro de la Revue.

ranger aux murs de cette salle, particulièrement quelques panneaux de boiseries, quelques dessus de portes échappés à la ruine des appartements du rez-de-chaussée. Tous ces morceaux sont trop importants pour être ainsi oubliés et laissés plus longtemps abandonnés à l'obscurité et à l'humidité.

MUSÉE DE BEAUVAIS ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣

✣✣✣ Le musée départemental doit être prochainement installé dans l'ancien évêché, qui contient déjà un certain nombre d'objets artistiques d'une grande valeur, notamment de très curieuses tapisseries des XVe, XVIe et XVIIe siècles (cinq pièces de la *Vie de saint Pierre*, XVe siècle; deux pièces des *Anciens rois des Gaules*, et une pièce de la *Passion*, XVIe siècle, une pièce des *Batailles d'Alexandre*, XVIIe siècle) et un très beau meuble de salon en tapisserie de Beauvais, d'après Oudry, datant de la Restauration. Ces objets sont d'ailleurs classés.

MUSÉE DE LILLE ● ● ● ● ● ● ● ● ● ●

✣✣✣ On vient d'exposer au palais des Beaux-Arts de Lille un grand tableau de Louis Watteau — neveu d'Antoine Watteau — représentant le bombardement de Lille par les Autrichiens en 1792.

Au premier plan figure l'armée autrichienne; au fond, la ville de Lille avec ses clochers et ses églises. Des obus éclatent de tous côtés, à gauche surtout on remarque un véritable embrasement, du côté, semble-t-il, de l'église Sainte-Catherine.

Le tableau est signé : *Louis Watteau, l'an troisième de la République.*

La toile a été retrouvée dans les greniers de la ville où on l'avait reléguée depuis plus de cinquante ans. Elle avait été retouchée de telle façon qu'elle était devenue complètement noire. Une intelligente restauration permet d'admirer aujourd'hui dans son état primitif ce tableau historique, popularisé par une gravure très répandue de Nicolas-François Masquelier.

MUSÉE DE LYON ◈ ◈ ◈ ◈ ◈ ◈ ◈ ◈ ◈ ◈

✣✣✣ Les séries de bois français anciens du Musée archéologique, déjà si riches, se sont accrues récemment d'une magnifique porte sculptée du XVIIIe siècle attribuée à Toro et provenant d'un ancien hôtel d'Aix-en-Provence.

MUSÉE DE ROUEN ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣

✣✣✣ On vient d'installer dans deux salles spéciales du Musée des Beaux-Arts les collections léguées à la ville de Rouen par M. Jules Hédou. L'ensemble comprend, au milieu de meubles et de bibelots donnant assez bien la physionomie d'un cabinet d'amateur, un certain nombre de peintures anciennes parmi lesquelles on cite le *Maître à dessin* de J.-B. Piazzetta, un Teniers, un Lawrence, un Natoire, plusieurs Hubert-Robert, des Bonington, Boilly, Isabey, etc., ainsi qu'un tableau attribué aux Lenain, représentant un *Tour de cartes*. On y trouve aussi toute une collection de miniatures et une assez abondante série de tableaux modernes.

MUSÉE DE NANCY ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣

✣✣✣ M. Jules Henner, neveu et héritier de J.-J. Henner vient de donner au Musée de Nancy une peinture du maître alsacien, intitulée *Mélancolie*, qui avait figuré en avril dernier à l'Exposition Henner au Cercle Volney.

✣✣✣✣✣✣✣✣✣✣✣✣✣

LA SALLE A MANGER DU COMTE D'ARTOIS

Au Château de Maisons [1]

(Planche 24.)

Lorsque le château de Maisons devint la propriété de Charles-Philippe, comte d'Artois, frère de Louis XVI, ce n'était plus l'opulente demeure seigneuriale où le président à mortier René de Longueil avait reçu Mazarin et fêté le Grand Roi, où Jean-René de Longueil, membre honoraire de l'Académie des sciences, s'entretenait avec Voltaire de philosophie et de belles lettres. Si l'architecture extérieure, encore bien conservée aujourd'hui, n'avait souffert ni du temps ni des hommes, si pas une des pierres posées par François Mansart n'avait bougé, le parc et les appartements étaient quelque peu délabrés. L'héritier des Longueil, Armand de Boisfranc de Soyecourt, maréchal de camp des armées du Roi, avait fait argent, pour payer ses dettes, des tableaux, des statues, des meubles, des arbres du parc, en attendant de vendre l'immeuble même. L'acte de vente fut passé par-devant maître Pot, notaire à Auteuil, le 25 février 1777, et peu après, les travaux de restauration et d'embellissement commencèrent. Le comte d'Artois replanta le parc, construisit une orangerie, repeupla le jardin de statues d'après l'antique, commanda des meubles à Jacob, fit refaire enfin dans le goût du jour la moitié des appartements du rez-de-chaussée, ceux que le visiteur traverse aujourd'hui les premiers en allant du petit vestibule de l'aile droite au grand escalier.

Depuis, au temps du citoyen Lanchère, du maréchal Lannes, de Jacques Laffitte, de Thomas de Colmar et de Grommé, le château de Maisons a subi de nouvelles alternatives de pillages et de restaurations, de soins et d'injures. Les belles grilles du vestibule, chefs-d'œuvre de la ferronnerie du milieu du xviie siècle, sont entrées au Louvre (1797); le parc a été loti et morcelé (1833); les écuries ont été rasées; les pavillons de l'avant-cour ont été détruits (1878); le jardin qui descendait jusqu'à la Seine a été transformé, dépouillé, et enfin loti à son tour. Mais, derrière les façades contemporaines de la minorité de Louis XIV, les trois salles du rez-de-chaussée remaniées pour le comte d'Artois sont restées à peu près telles qu'elles étaient à la fin du xviiie siècle, et l'une d'elles, la salle à manger d'été ou *salle à manger des Nobles*, présente même un exemple très riche et très complet de l'architecture et de la décoration intérieures à la mode à cette époque.

Elle est toute de pierre blonde, de plâtre et de stuc aux blancheurs de marbre. Les murs et le plafond se renvoient une lumière si vive que l'ensemble, dépouillé de meubles, est un peu froid malgré l'abondance, sinon la profusion des ornements. Les murs décorés de colonnes et de pilastres cannelés entre lesquels s'ouvrent de larges baies ou se creusent des niches, la cheminée, les socles qui portent les statues des niches sont en pierre : et ainsi toute la partie inférieure de la salle est relativement sobre et sévère. Mais sur les socles se dressent des statues de plâtre plus grandes que nature, gracieuses ou graves allégories des saisons; au-dessus de la cheminée et de la porte principale sourient de jeunes Bacchantes et des Renommées moulées en stuc; au haut des murs et dans les voussures des fenêtres sont encastrés des bas-reliefs également en stuc où les chiffres de Charles-Philippe, comte d'Artois (C H. C P, A T), surmontés de la couronne fleurdelisée des Enfants de France, sont accostés de chimères, d'enfants, ou mêlés à d'élégants rinceaux; et tout ce décor conduit progressivement le regard au riche plafond où des poutres apparentes couvertes d'ornements « de style grec » —doubles postes, perles, feuilles d'eau, rais de cœur, oves et palmettes — encadrent neuf caissons ornés, tantôt de soleils qu'entourent des branches de laurier où s'enlacent des serpents, tantôt de lyres soutenues par des griffons qui se terminent en rinceaux et en brindilles, tantôt encore de trépieds où des enfants ajustent des guirlandes et de rosaces entourées de pampres. Bien entendu, ce plafond est en stuc, et de la même matière sont

(1) Pour la bibliographie et l'étude des autres parties du château, voir : *Le château de Maisons, notice historique et descriptive*, par L. Deshairs. Paris, Calavas, 1907, in-fol. (40 planches).



Tableaux de la Confrérie du Puy Notre-Dame.

(1518— 1521)

(Musée de Picardie à Amiens.)

faits les chapiteaux corinthiens sur lesquels on voit trop qu'il ne pèse pas.

L'architecte qui conçut et fit exécuter cette savante composition dans « le goût antique » nous est connu à la fois par ses dessins entrés au Cabinet des Estampes après sa mort (1818), et par les mémoires signés de son nom conservés aux Archives nationales (série R[1], 311-337). C'est Bélanger, décorateur habile et fécond, architecte des Menus-Plaisirs du Roi et, depuis 1777, premier architecte du comte d'Artois. Il avait acheté cette charge du sieur Galant, pour la somme de 36000 livres et, pour ses débuts, venait de satisfaire une fantaisie de son maître en construisant le pavillon principal de Bagatelle avec une rapidité sans exemple : en deux mois, disent les chroniques et les légendes des gravures; en un peu plus de temps si l'on s'en rapporte aux comptes. Les travaux de la salle à manger de Maisons furent sensiblement plus longs. Ils durèrent de 1779 à 1781. Bélanger soumettait ses dessins à l'approbation du surintendant des finances et bâtiments du comte d'Artois, Radix de Sainte-Foy, et lui-même avait sous ses ordres un intendant, Chalgrin, un contrôleur, Moyreau, deux inspecteurs et des commis : l'administration des bâtiments du comte d'Artois était complexe comme celle d'un roi.

Si la salle à manger de Maisons fait honneur à Bélanger, elle n'inspire pas moins d'estime pour ses collaborateurs, sculpteurs de figures et d'ornements, et d'abord pour celui qui modela les Bacchantes de la cheminée et les Renommées de la porte.

Ces figures sœurs présentent une telle harmonie dans leurs proportions, tant d'aisance dans leurs attitudes et de souplesse dans leurs draperies, un charme si pénétrant dans leurs visages, qu'on voudrait les attribuer à un artiste célèbre. Elles feraient penser à Clodion ou à Boizot si elles n'alliaient à la grâce un calme, une plénitude de formes qui rappellent un peu la sculpture du premiers tiers du XVIII[e] siècle. Les visages aussi, très larges, aux lèvres bien ourlées, aux grands yeux souriants, ne sont tout à fait ceux ni des femmes de Boizot, ni des femmes de Clodion... Mais ne cherchons pas un nom illustre. Ces figures — les archives du comte d'Artois nous l'apprennent, — sont l'œuvre d'un sculpteur oublié, dont aucun répertoire, guide ou dictionnaire n'a conservé le souvenir, et qui pourtant eût mieux mérité de la Renommée après l'avoir faite si belle. Il s'appelait Lhuillier et demeurait rue du Faubourg-Saint-Denis, vis-à-vis des Petites Écuries du Roi. C'est lui — son mémoire ne laisse aucun doute à cet égard — qui fit, pour le dessus de la porte principale, un « *modèle composé d'un médaillon soutenu par deux Renommées de grandeur naturelle, tenant d'une main leurs trompettes, et de l'autre soutenant une guirlande de fleurs et de fruits : ledit bas-relief exécuté dans le style le plus gracieux et le plus soigné, et fini, en un mot, dans la plus grande précision.* » Il reçut, pour le *modèle*, 750 livres, pour le moule à creux perdu 100 livres, pour avoir coulé, transporté, posé et réparé le bas-relief 400 livres, « *pour le bas-relief du médaillon, composé, sur un fond de stuk, de deux femmes ornant Priape de guirlandes,* » 80 livres : au total, 1330 livres (Arch. nat. R[1], 325). Assurément, le bas-relief de ce médaillon rappelle beaucoup certaines fantaisies de Clodion, en particulier l'*Offrande à l'Amour* de la collection Secretan (catalogue de 1889, n° 218). D'autre part, Lhuillier déclare lui-même qu'il travaillait *sous les ordres et d'après les dessins de M. Bélanger...*, et celui-ci, très habile dessinateur, a pu lui donner des croquis assez poussés. Mais, si le sculpteur n'a rien inventé, il lui reste le mérite de la réalisation en relief, le mérite d'une exécution savante, large et souple.

La cheminée, dans l'ensemble, est moins harmonieuse que le dessus de porte. Il faut s'en prendre à Bélanger. Il y a, entre le bas-relief de plâtre et la cheminée proprement dite, qui est en pierre, une différence d' « échelle » dans les ornements qui empêche d'admirer sans réserves. La forme même de cette cheminée de pierre est assez insolite à l'époque de Louis XVI. Il faut, à ma connaissance, remonter jusqu'à des œuvres de la première moitié du XVII[e] siècle, jusqu'à une des cheminées du château de Cadillac et à certaines compositions de Barbet pour trouver un dessin analogue à celui de cette cymaise dont la ligne horizontale s'interrompt pour abriter, sous une partie cintrée, un aigle antique. Est-ce pour cela que, méconnaissant le caractère franchement *Louis XVI* de toute l'exécution, et interprétant mal un témoignage imprécis de Guillet de Saint-Georges (1), deux historiens de Maisons, Galichet et Darney, et après eux M. Chaumeix (dans la *Gazette des Beaux-Arts*

(1) Guillet de Saint-Georges écrit dans son Éloge de Gilles Guérin, lu à l'Académie le 7 juillet 1691 : « Toute la sculpture d'une cheminée qui est dans la grande salle d'en bas est de

de février 1905), n'ont pas hésité à attribuer la cheminée de la salle à manger d'été à un sculpteur du XVIIe siècle, à Gilles Guérin ? Si l'aspect même de cette œuvre pouvait laisser quelque doute, un mémoire conservé aux Archives nationales (R[1], 325) nous renseigne nettement. C'est Lhuillier qui modela le « *dessus composé de deux bacchantes de grandeur naturelle ayant pour accessoires leurs divers attributs, tels que thirses, et ajustant des guirlandes de fleurs et fruits à un trépied formé de têtes de bouc, de serpents et autres ornements portés sur un pied destal décoré de diverses moulures et d'un bas-relief représentant une bacchanale* ». Il fit aussi les *Enfants satires* du socle, l'aigle antique sculpté sous la partie cintrée de la cymaise, les consoles à têtes de lion, etc., et reçut, pour le dessus en plâtre, 1730 livres; pour les modèles en plâtre de la cheminée proprement dite, 980 livres ; et enfin, pour l'exécution en pierre de cette cheminée, y compris le socle qui supporte les bacchantes, environ 3 000 livres.

Lhuillier exécuta encore ou fit exécuter dans son atelier, sur les dessins de Bélanger, toute la sculpture décorative de la salle à manger d'été, — sauf les statues des niches : — chapiteaux corinthiens, plafond, frises et voussures. Il modela ces pampres, ces rinceaux, ces enfants, ces chimères qui rappellent encore la verve de la Renaissance plus qu'ils n'annoncent la sécheresse du style Empire. Mais ce sont surtout les hauts et bas reliefs de la porte et de la cheminée qui donnent la mesure de son talent.

S'étonnera-t-on que l'auteur de ces œuvres remarquables soit un artiste ignoré ? Mais il reste encore dans les hôtels du vieux Paris bien des sculptures décoratives de la fin du XVIIIe siècle dont les auteurs ne nous sont pas connus et qui semblent dignes d'un maître. Lhuillier était au nombre de ces maîtres modestes qui ont eu le seul tort auprès de la postérité de ne pas graver leur signature dans la pierre ou le marbre, de ne faire partie ni de l'Académie royale, ni de l'Académie de Saint-Luc, de n'exposer point aux Salons. Il vivait en un temps où la tradition de main-d'œuvre était excellente, où le « sabotage » était inconnu, où l'on sculptait bien comme on écrivait bien. Quand nous ouvrons sur les quais quelque volume poudreux daté des dernières années de l'ancien régime, « fruit des veilles » d'un moraliste justement obscur ou d'un traducteur sans gloire, ne sommes-nous pas souvent charmés par la parfaite propriété du style, la convenance, l'élégance sobre de l'expression ? Les mêmes qualités nous plaisent dans mainte sculpture anonyme de cette époque.

La destinée de Lhuillier, si inconnu quoique maître en son art, n'est donc pas singulière. Ajoutons pourtant que les officiers des bâtiments du comte d'Artois rendaient justice à ses mérites. Ils l'employèrent à Bagatelle et au palais du Temple et dans une note du 26 février 1781, l'intendant Chalgrin louait ses « talents » et son « activité » (Arch. nat. R[1], 379).

Quatre statues posées dans des niches complètent la décoration de la salle à manger du comte d'Artois. Elles mériteraient à elles seules toute une étude. Je dois me borner ici à quelques indications. Ces statues représentent *Flore* ou le Printemps, *Cérès* couronnée d'épis et vêtue de longs voiles(1), *Erigone* tenant une grappe, et la déesse des Vergers, *Pomone* (Dulaure dit *Vertumne*), portant une corbeille de fruits. Dulaure, en 1786, les attribuait aux plus grands sculpteurs de la fin du XVIIIe siècle, à Foucou, Houdon, Clodion et Boizot, et il ajoutait : « Ces quatre statues méritent l'attention des connaisseurs. On s'arrête surtout avec plaisir devant la *Flore* de M. Foucou; ce morceau de sculpture décèle les grands talents de cet artiste et l'étude approfondie qu'il a faite de la manière antique et de la belle nature. » Dulaure, en cette circonstance, était bien renseigné. Outre la qualité même des statues, tous les documents conservés confirment ses attributions : Houdon, dans une liste de ses œuvres (que M. Vitry a l'obligeance de me communiquer avant de la publier dans les *Archives de l'Art français*), indique à l'année 1781 le « *modèle d'une statue de*

sa main. » Or, il y a, au rez-de-chaussée du château de Maisons, deux grandes salles : celle que Bélanger a remaniée et une autre, située à l'extrémité opposée du bâtiment et que l'on désigne sous le nom de salon de Condé, parce qu'on croit reconnaître les traits du grand Condé dans le médaillon en bas-relief dont sa cheminée est ornée. Il est impossible de dire si Guillet attribuait à Gilles Guérin la cheminée encore intacte du salon de Condé, ou une cheminée que Bélanger aurait détruite pour la remplacer par celle qu'a sculptée Lhuillier.

(1) Je rectifie ici une erreur où m'a induit, dans l'album de Maisons, le souci de reconnaître dans les quatre figures des allégories des quatre saisons. J'ai pris à tort la femme couverte de longs voiles, dont je n'avais pas remarqué la couronne d'épis, pour un symbole de *l'Hiver* et inscrit le nom de *Boizot* sous une œuvre qui serait de *Houdon*, et inversement.

Cérès, de six pieds, pour être exécutée en pierre pour la salle à manger de Maison à M. le comte d'Artois», et, dans sa lettre de l'an III à Bachelier, il cite parmi ses œuvres importantes une *Cérès en pierre à Maisons, château qui appartenait à D'Artois*. D'autre part, je trouve aux Archives nationales (R[1], 523), dans les papiers du comte d'Artois, cette note datée du 11 février 1782 : «*Les esquisses de la salle à manger de Maisons ont été faites par quatre sculpteurs. Les modèles en grand ont été faits par deux seulement, les sieurs Foucoult et Boizot. Le sieur Foucoult a reçu un acompte de 600 livres. Le sieur Boizot en demande autant...*» Il y a ici quelque ambiguïté : Foucou et Boizot ont-ils seuls, à cette date, fait leurs modèles en grand ou ont-ils fait les quatre modèles en grand, en partie d'après leurs esquisses, en partie d'après celles de leurs confrères ? La rédaction de la note aurait plutôt ce dernier sens, très vraisemblable, si l'on songe que Houdon était fort occupé et que Clodion modelait surtout des œuvres de petites dimensions.

Ainsi, la Flore est bien de Foucou, la Pomone de Boizot, la Cérès, au moins pour l'esquisse, de Houdon. Quant à Clodion, deux statuettes de terre cuite, qui lui sont attribuées, doivent être rapprochées de l'*Erigone* de Maisons. L'une est gravée dans l'ouvrage de M. Thirion (*Les Adam et Clodion*, p. 229), malheureusement sans indication d'origine : elle élève la grappe un peu plus haut et est tournée en sens inverse. L'autre fait partie de la collection Dutuit, conservée au palais des Beaux-Arts de la Ville de Paris. Elle présente avec notre *Erigone* une ressemblance si complète qu'il est hors de doute ou que l'une a servi de modèle à l'autre, ou que toutes deux ont été faites d'après le même modèle.

Un dernier point reste à éclaircir : Les statues de la salle à manger d'Été sont actuellement en plâtre. Ont-elles jamais été exécutées en pierre ? La description de Dulaure et les notes de Houdon feraient penser qu'elles l'ont été. D'autre part, il est certain que le 7 septembre 1782, quatre blocs de pierre de Tonnerre ont été portés à cet effet « aux ateliers des quatre sculpteurs figuristes, par le sieur Roche, maître maçon à Paris (Arch. nat., R[1], 325). Mais je n'ai pas trouvé aux Archives de mémoire attestant que l'exécution en pierre ait été achevée et payée. Si les statues ont été faites en pierre de Tonnerre et posées dans leurs niches, quand elles ont été remplacées par des moulages en plâtre et que sont-elles devenues ?

Aux premiers jours de l'année 1905, l'État, sur la proposition du Directeur des Beaux-Arts, a acheté le château de Maisons pour le sauver de la ruine. Il est question d'y installer une annexe des Musées nationaux. Si ce projet, comme nous le souhaitons, se réalise, on trouvera dans les appartements des Longueil de grands murs vides où tendre des tapisseries. Mais il y aura peu de choses à ajouter à la salle à manger du comte d'Artois pour en faire un des rendez-vous des admirateurs de l'art français du temps de Louis XVI.

L. Deshairs.

MONUMENTS DE FRANCE

Documents et Nouvelles

✤✤✤ **Église abbatiale de Saint-Denis.** — M. G. Darcy, architecte de l'église de Saint-Denis, a fait replacer, ces mois derniers, dans une des chapelles de l'abside de Saint-Denis, la première du côté nord, dont la restauration n'avait pas été terminée par Viollet-le-Duc, plusieurs fragments de sculpture restés jusqu'ici dans les magasins de l'église.

On sait que ces magasins, actuellement presque entièrement vidés au bénéfice des Musées de Cluny et du Louvre, avaient reçu, lors de la dispersion du Musée des Monuments français, sous la Restauration, une quantité de monuments disparates dont les architectes de Saint-Denis se servirent pour remeubler l'église. Viollet-le-Duc fit disparaître une bonne partie de ces fragments variés, en même temps que les compléments ultra-fantaisistes qu'on leur avait donnés. Quelques-uns lui servirent à recomposer le décor des chapelles dont il entreprit la restitution.

Les fragments qui viennent de réapparaître au jour, simplement déposés dans la chapelle, du reste, et non noyés, comme au temps de Viollet-

le-Duc, dans une reconstitution polychrome, ont surtout l'intérêt d'avoir appartenu à la décoration de cette chapelle antérieurement à la Révolution. Des relevés de l'architecte Percier datant de la fin du XVIIIe siècle reproduisaient très exactement en particulier ce haut-relief de style roman où figurent le Christ et les apôtres sous une série d'arcatures en plein cintre, et qui porte une inscription relevée et publiée par le baron de Guilhermy.

D'autres fragments, appartenant certainement à l'art du XIIIe siècle, avec chapiteaux et écoinçons de feuillage ont aussi la même origine. Malheureusement, ils ont été défigurés par des polychromies et des dorures barbares appliquées sous la Restauration ou sous Louis-Philippe. Des figures dessinées au trait ou peintes les accompagnent, qui datent de la même époque, et qu'il vaudrait mieux faire disparaître, tant elles sont abominables.

Quant au morceau du XIIe siècle, s'il a échappé à ce traitement, nous avons peine à croire qu'il soit absolument sincère également, et ne porte pas au moins la trace, comme tant d'autres sculptures de Saint-Denis, de retouches et de réfections du XVIIe ou XVIIIe siècle qui en aient altéré profondément le caractère.

✢ ✢ ✢ **Les sculptures de Solesmes.** — A la suite d'une entente intervenue définitivement entre l'administration des Beaux-Arts et M. Ménage, liquidateur des biens de la congrégation des Bénédictins de Solesmes, l'église tout entière de Saint-Pierre de Solesmes, avec les incomparables sculptures qu'elle renferme, a pu être classée parmi les monuments historiques. Tous les amis de l'art français se réjouiront de cette solution, espérée et attendue depuis de longs mois, qui assure notamment à l'un des plus grands chefs-d'œuvre de notre sculpture la protection de la loi du 30 mars 1887.

✢ ✢ ✢ Conformément à un vœu émis par la commission municipale du Vieux-Paris, on vient de classer également comme monuments historiques les deux colonnes du Trône, les rotondes des anciennes barrières du parc Montceau et de la Villette, et l'Oratoire du Louvre.

✢ ✢ ✢ **Le chef-reliquaire de Saint-Baudime.** — On a annoncé récemment le vol dans l'église de Saint-Nectaire d'un chef-reliquaire de Saint-Baudime qui est une des pièces capitales de l'art de l'orfèvrerie française à l'époque romane. Le buste avait figuré en 1900 au Petit-Palais sous le numéro 1614, et avait été reproduit alors par mainte publication, notamment dans le petit catalogue illustré (Baschet, éditeur) répandu à des milliers d'exemplaires. Espérons que sa célébrité même le fera reconnaître et empêchera les cambrioleurs qui l'ont enlevé à son sanctuaire de profiter de leur larcin. Espérons aussi que les municipalités propriétaires et responsables de semblables trésors, et qui protesteraient véhémentement contre leur transfert dans des musées, auront à cœur de les protéger contre des vols de cette nature.

✢ ✢ ✢ **Une exposition du Livre.** — Le Grand Palais des Champs-Elysées abritera, cette année, dès la clôture des deux Salons, une *Exposition internationale du Livre*. Cette importante manifestation aura lieu de fin juillet au 20 octobre.

Elle aura quatre objets principaux : la librairie proprement dite, les Industries du Papier, les Journaux et la Publicité.

La Section du Livre comprendra une « rétrospective » importante des expositions d'ouvrages et de matériel typographique et lithographique, de gravures, de cartes postales et de timbrologie.

La Section des industries du Papier comprendra et présentera l'histoire et l'exposé *vivant*, en quelque sorte, des inventions, des procédés, des œuvres, dont ces industries sont l'origine ou l'objet.

✢ ✢ ✢ **L'exposition Chardin-Fragonard.** — Annoncée et espérée depuis fort longtemps, une exposition consacrée simultanément aux œuvres de Chardin et de Fragonard vient de s'ouvrir ces jours-ci à la salle Georges Petit; les plus fameuses collections de France et de l'étranger se sont démunies en sa faveur de quelques-uns de leurs chefs-d'œuvre et l'ensemble est des plus glorieux pour les deux grands peintres ainsi fêtés. Nous reviendrons prochainement sur cette manifestation si considérable.

6962-06. — CORBEIL. Imp. ÉD. CRÉTÉ.

Le Gérant : H. LAURENS.



Cliché Calavas.

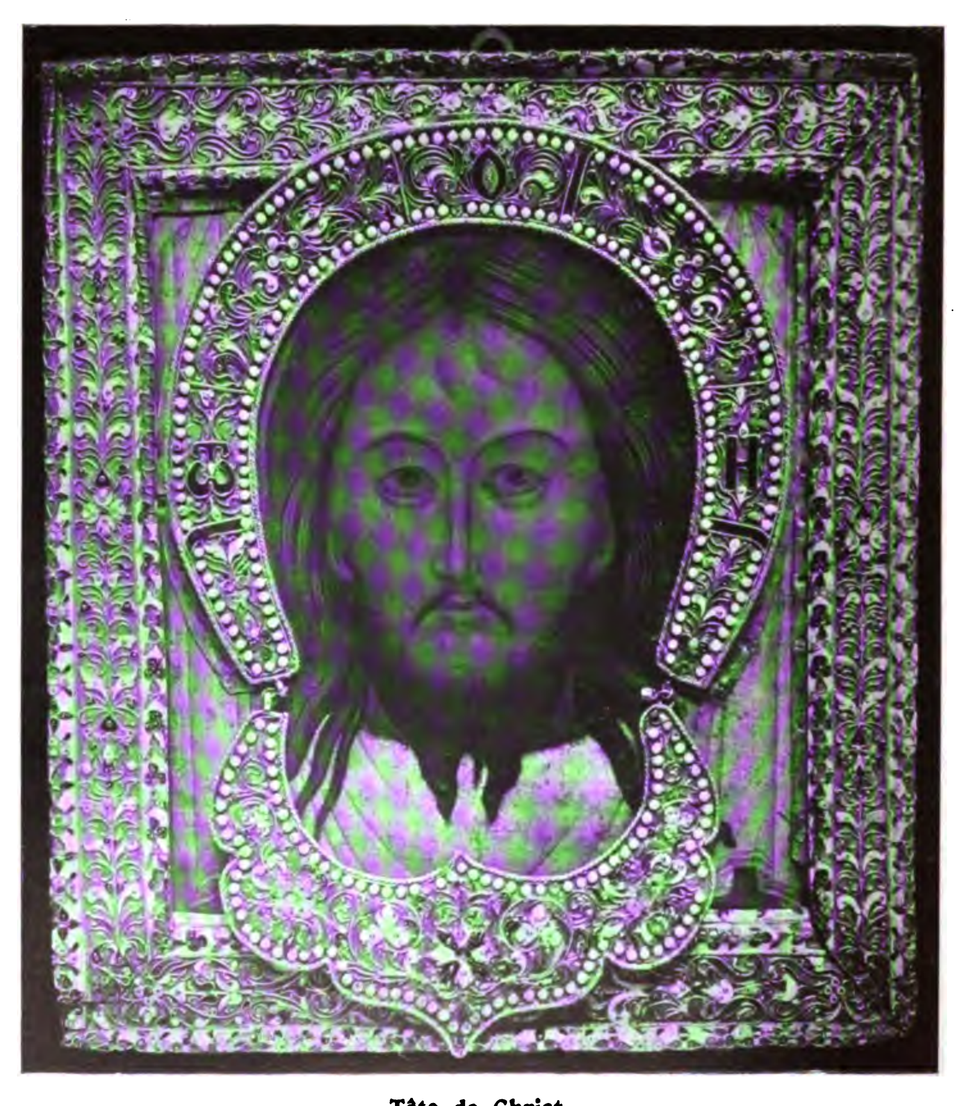
Cheminée de la Salle à manger du Comte d'Artois.

(Château de Maisons.)

Sculptures de Lhuillier sur les dessins de Bélanger.



La Lamentation sur le Tombeau.
Broderie russe, XVIIe siècle.
(Collections de la princesse Ténichev exposées au Musée des arts décoratifs.)



Tête de Christ.
Icone russe, XVIIe siècle.
(Collections de la princesse Ténichev exposées au Musée des arts décoratifs.)

Musées et Monuments

DE FRANCE

LE MUSÉE TÉNICHEV

Au pavillon de Marsan

(PIANCHE 25.)

Rien ne peut mieux donner au sédentaire une idée vécue de la Sainte Russie et de la Russie sans épithète, dans les expressions anciennes de son art de chaque jour, que les collections si heureusement exposées par la princesse Ténichev au Musée des Arts décoratifs.

Dans la première salle, à gauche, du côté du jardin des Tuileries, une haute paroi couverte d'images, avec les trois doubles portes nécessaires — ici, chacune diverse de style et d'époque — figure presque exactement ce qu'est l'*iconostase* d'une église importante. Au pied des images, des lampadaires en cuivre ciselé, en émail et en bois, des porte-cierges peints, semblent attendre la multitude de petites flammes dont la piété des fidèles les égaierait. Devant d'autres images pendent à des chaînes des lampes de sanctuaire en cuivre ajouré et des lustres, ressemblant assez à des lustres hollandais. Tout en haut de la paroi, comme un couronnement, est une Vierge du XIIIe siècle, grande peinture à raies bleues et or, retenant quelque chose de la mosaïque dont le règne finit, évoquant le souvenir de Cimabue, et qui enrichirait tout musée d'Etat. Elle provient des princes de Galicie entre lesquels Danil, selon les annalistes de Volynie, orna superbement une des églises de Kholm, consacrée à saint Jean. « Il y avait appelé de chez les Allemands, de chez les Polonais et de chez les Tatars des forgerons de fer, de cuivre et d'argent. Les fenêtres de l'église étaient enchâssées de verres romains (verres émaillés de couleurs différentes); aux voûtes étaient des étoiles d'or sur fond d'azur», etc.

Les nombreuses icones peintes, exposées par la princesse Ténichev, répondent par leur intérêt, par la qualité du métier et par leur richesse à ce que promettait une pareille introduction. Toutes les phases de l'iconographie russe y sont représentées, partant des icones grecques et passant par le byzantinisme de Kiév et l'italo-byzantinisme qui lui succéda. Une rudesse ascétique extrême caractérise le style de Novgorod, lequel un peu amolli, « détendu », constituera l'école de Moscou. A Moscou, on distingue le style des imagiers qui, rassemblés en équipe au palais, travaillaient pour les tsars, et furent légèrement influencés à distance par les écoles de peinture de l'Occident; on distingue aussi le style dit des Strogonov, du nom d'une famille puissante à laquelle la Sibérie doit son premier développement. Plusieurs critiques, au reste, se refusent à voir un style particulier dans ce second groupement et le résolvent dans le précédent.

En raison de l'immobilisation de l'art russe par les formules des *Manuels*, et à cause du goût du public donnant sa préférence aux plus vieux types d'icones, on sait que persistent jusqu'à nos jours et se perpétuent encore des modèles qui semblent remonter presque au moyen âge. Cette icone qui paraît du XVe siècle à un habitué des musées, assez généralement familiarisé avec l'art, a été faite tout au plus tard au XVIIe ou au XVIIIe siècle, peut-être au XIXe. Les peintres d'icones russes ont de bons moyens de donner, même loyalement, l'air vieux à leurs peintures; pour le reste, il est d'adroits truqueurs en Russie. On peut lire dans un célèbre récit de Léskov, traduit en français, *l'Ange scellé*, de curieux détails sur l'un et sur l'autre chapitre (1).

(1) *Gens de Russie.* Perrin, éd., 1906, p. 185 et suiv.

Comme exemple tout à fait typique du style de Moscou, donnons le *Christ* reproduit ici. Le teint *terre de momie*, les yeux élargis et fixes, le long nez, les rides circulaires, en forme de boucles de cheveux, qui bossuent le front, sont des plus classiques et font partie intégrante, pour le croyant russe, de la représentation du Christ tel qu'il le conçoit. Que l'on cherche à animer, à élever le type, à le rendre moins schématique, que l'on éclaire le teint, que l'on modernise la peinture, il ne voit plus dans cette nouvelle figure rien de sacré : il s'écrie qu'on a pris « un juif » pour modèle du Christ-Sauveur, comme d'autres, horreur ! représentent « l'archange Michel sous les traits de Potemkine le Taurique ». Le revêtement en argent filigrané et émaillé de cette image — vert, bleu et blanc, avec des petits ronds simulant des perles fines — offre également une bonne idée moyenne de ces « carapaces d'orfèvrerie », — succédanés du fond d'or des images et des plis lourds des robes byzantines, — qui donnent un caractère ordinairement si froid et si riche, de métal « relevé en bosse », aux tableaux pieux des églises russes. Ces revêtements, certaines villes ou certains villages du Nord en ont la spécialité, comme d'autres, au centre de la Russie, ont celle de la peinture. Dans cet ouvrage, les travailleurs au repoussé et les faiseurs de moules d'estampage mettent beaucoup de leurs facultés d'ornemanistes; ils excellent dans des imbrications de fleurons pointus, ou, de même que les menuisiers appliqués à orner des portes d'iconostase, dans des « tresses » compliquées. Comme très riches revêtements d'icone du genre de celui dont il est question, nous signalerons particulièrement cinq icones provenant de la collection Postnikov, et qui portent, au Catalogue, les numéros 180-182 et 188-189. Ces revêtements en argent doré, émaillés finement, enrichis de grosses pierres précieuses, montrent tout l'harmonieux parti décoratif que les gaîniers-orfèvres savent tirer du coin de tâche qui leur est dévolu.

A côté des icones peintes, les icones brodées de la collection Ténichev offrent des échantillons excellents de ce qui fait le renom des sacristies de tant d'églises et de tant de couvents russes. Les perles fines qui fleurissent les nimbes, les couronnes, les gorgerins et les chasubles des Vierges miraculeuses, buts de pèlerinage (Margeret constatait qu'il y avait « plus de perles en Russie qu'en tout le reste de l'Europe »), semblent naître aussi à champ sur les icones brodées. Constamment elles sertissent — et alourdissent — les lignes du dessin ; elles entourent le visage des Vierges comme faisaient les *kokochniks* les traits des femmes russes. Dans les auréoles, les menues inscriptions, les ailes des chérubins, elles font merveille.

Aux icones brodées se rattache la série abondante des voiles de calice où de patène, des étoles, des bouts de manches liturgiques, et de cet ornement, nommé *palitsa*, que les archevêques portent sur le flanc droit. La broderie également orne de grandes figures les poêles de châsses des saints, et ces linceuls sur lesquels est représentée à l'aiguille la Lamentation sur le tombeau, que l'on place, le vendredi-saint, au milieu des églises. A la tête et aux pieds du Christ, les saintes femmes et les disciples, séparés en deux groupes rythmés, s'inclinent en gestes hiératiques; derrière le Christ, la croix se dresse, accostée de l'échelle et du roseau, et on voit au loin les murailles de Jérusalem; des archanges à lourdes ailes agitent des *flabella* et aux coins du linceul volètent des chérubins. Des inscriptions slavonnes en lettres liées, embouties. forment un encadrement magnifique aux icones brodées, rappelant les belles inscriptions arabes et celles que nos sculpteurs gothiques figuraient au bord des manteaux de leurs statues.

Omettant pour être bref les petites icones en fonte de cuivre, aux champs relevés d'émail, qui constituent de curieux petits polyptiques portatifs; négligeant les icones traitées en plate figure dans le bois, l'écorce de bouleau, la pierre, parfois l'ivoire, passons insensiblement de l'art de l'icone brodée à l'art du chasublier. La collection Ténichev lui doit nombre de ses numéros les plus éclatants. Brocarts orientaux, vénitiens, russes; velours, satins, ou grosses toiles, font le corps des chasubles, des chapes, des dalmatiques dont les épaulements ou les rabats sont richement et finement brodés à larges dessins, parsemés de paillettes. Nous voici arrivés, au reste, à une partie infiniment riche de la collection ; elle semblerait même débordante si elle n'était un résumé exact et proportionnel de la place qu'a prise dans l'art russe un mode décoratif donné. L'art de la broderie, cultivé au moyen âge par les grandes-duchesses, les boyarines et les nonnes, s'est démocratisé de bonne heure, jusqu'à se faire rustique — avec l'art du bois — plus qu'aucun autre. Dans sa splendeur, il orne les vêtements seigneuriaux « brodés tout à l'entour d'un pied », comme le note très justement l'auteur français que nous avons

cité; il orne les gants, les moufles, dès qu'ils apparaissent, remplaçant les longues manches protectrices qui, déployées, traînaient presque jusqu'au sol; il orne les aumônières. Dans la toilette des femmes, il forme cette pièce de parure naïve et précieuse que les boyarines tenaient à la main « comme un diplôme donnant une juste idée, dit un auteur, des capacités artistiques et de l'application de la femme qui le portait (1) »; (elle devait l'avoir brodé elle-même ou était censée l'avoir fait). Aux jours de cérémonie, cet art avait préparé les charmants petits napperons que les voyageurs de chez nous, Chappe d'Auteroche par exemple, appellent uniment des « mouchoirs », indifférents qu'ils sont à leur matière recherchée, velours, brocart ou fine mousseline, et qui servaient à envelopper, à couvrir et à présenter certains mets; ces napperons étaient, à la fin de la cérémonie, distribués en souvenir aux assistants. Les essuie-mains, dont l'usage multiple va, lui aussi, des plus vulgaires aux plus nobles, s'étant élevé de l'honneur de s'interposer entre les mains et les icones à celui de parer ces dernières, étaient également œuvres de choix; l'industrie des femmes les mieux nées s'y amusait comme peuvent encore faire chez nous aux linges d'église les femmes aujourd'hui.

Bords de rideaux et de draps de lits, nappes, voiles nuptiaux, langes, mouchoirs de tête, ceintures, etc., etc., quelle pièce d'ameublement ou de toilette n'était pas matière à broderie, dont le procédé est générique? La trame s'obtient en tirant des fils du tissu, — c'est de la toile le plus souvent. Les jours ainsi ménagés sont festonnés ensuite au point couché. Des points divers forment les remplis, les lancés; des fils de couleur contournent les dessins, tramés parfois de fils métalliques. Dessins naïfs et lourds qui ont besoin d'être expliqués, déchiffrés, et que l'on retrouve assez semblables à eux-mêmes presque partout, quand on en a la clef. Ce sont des masses nabotes superposées qui *signifient* des arbres (des pins de préférence) plus qu'elles ne les représentent; ce sont des végétations stylisées, des floraisons excessives : fleurs de tournesol immenses, grappes de raisins énormes, barbes d'épis invraisemblables. Des tiges amples courent au travers, pareilles à des canaux. Les pétales, les corolles, sont tels que des réceptacles ou des lacs. L'œil s'arrête à cela étonné; l'esprit a un temps d'attention piquée, croyant reconnaître une chose et ne démêlant pas ce que c'est. Les formes vont aisément de l'une à l'autre; on est dans le domaine changeant de l'analogie et de l'association d'idées. Mobilité des nuages, variations de kaléidoscope... Rêve presque irrésistible créé par la Velléité insistée et l'enfantine Maladresse; fruits savoureux du caprice, au fond duquel des règles naissent quand même, le balancement des masses et la symétrie. Roues des paons, ailes d'oiseaux, pennes de l'aigle impériale, crinières de chevaux et de lions, coiffures d'hommes ou de femmes, doigts de la main, tout rondit, s'infléchit, se radie, agité comme par un mouvement serpentin... Dessins d'enfants, heureusement restés tels! gestes de marionnettes...

Au milieu de la flore, à la fois rare et luxuriante, du décor russe, au milieu de sa faune, reparaissent, comme sortant de la nuit des temps, de fantastiques créations de l'esprit de l'homme, venues d'on ne sait quels livres, et déformées, transformées par l'imagination populaire. Il y a des sirènes à queue de dauphin, des centaures devenus des « preux », et l'oiseau Sirine, et l'oiseau Alkonos, oiseaux d'enchantement, échappés du Paradis, dont le chant, chacun le sait, entraîne et fait mourir, symboles combinés d'attraction voluptueuse et de péché. Et il y a des reflets de la vie historique, des souvenirs d'origine plus moderne : cavaliers faisant se buter leurs chevaux l'un contre l'autre à la façon de béliers, et cherchant, eux, à se percer d'une pique ou à se garder au moyen de rondaches; et ce sont des scènes de chasse — à l'ours, au renne; — et des rois de jeux de carte; des rois-soleil à la Caran d'Ache; des scènes Régence, — toute une figuration empruntée peut-être à des gravures tombées entre les mains d'un artisan, qui les a ingénieusement reproduites selon sa guise et ses habitudes, ainsi que le peut faire d'un décor occidental un petit artiste chinois.

Tous ces éléments, ceux donnés tout d'abord surtout, sont proprement les « thèmes » russes, et, aussi fréquents les voit-on dans les broderies, les dentelles, aussi fréquents les retrouve-t-on, mêlés à des dessins géométriques, dans la décoration du bois. Ils figurent aux frontons des isbas, sur les encadrements des fenêtres, les cadres des chapelles domestiques, les ais des barques, les coffres de traîneaux, les dossiers des bancs et des chaises. Le paysan lui-même, abstraction faite des ouvriers de village, les connaît; il les répand sur les objets

(1) O. de Bazancours. *Conférences sur le rôle de la femme dans l'art russe*. 1907.

qui sont de son industrie propre, boîtes cylindriques en écorce de bouleau, boîtes à sel, planchettes-quenouilles, battoirs à linge, simples calandres à main, qui, dans les hameaux, servent encore aujourd'hui à lustrer le linge. Ils ont place sur les planches à impression au moyen desquelles sont décorées à domicile les fortes toiles d'industrie ménagère. Les ouvriers du fer, les ingénieux artisans de Toula et de Véliki-Oustioug les transportent sur les objets de leur fabrication, les jolis petits cadenas en forme d'animaux, par exemple. Les fondeurs de cloches et de clochettes de Valdaï les insèrent dans leurs moules. Les dinandiers les battent sur les coupes au pourtour desquelles des inscriptions bon enfant, tournent un compliment au propriétaire de la coupe et à ceux qu'il y fera boire; on les a mis sur les pots à boire, empruntés à l'Allemagne, comme ils sont sur les petites coupes à puiser de vieil usage russe. Ils sont aussi sur les tablettes des coffrets en os de morse que fabriquent les habitants des côtes de l'océan Glacial.

Dès qu'une industrie est introduite en Russie, ces éléments décoratifs s'y glissent; les étrangers qui viennent la mettre en branle se les approprient avec hâte. C'est donc qu'il y a sur la terre russe un goût de la décoration nettement marqué, aussi caractérisé qu'intéressant à connaître. Il faut savoir à la princesse Ténichev un gré infini de nous permettre de pouvoir l'analyser tant soit peu, en un laps de temps trop court, hélas! bien qu'il se prolonge jusqu'en octobre.

Denis Roche.

LES PATES TENDRES DE LA COLLECTION FITZHENRY

Au Musée des Arts Décoratifs

(Planche 26.)

Les porcelaines en pâte tendre prêtées au Musée des Arts décoratifs par M. Fitzhenry forment actuellement à la suite d'accroissements successifs un ensemble qu'il est intéressant de signaler aux amateurs de céramique, puisqu'aucun autre musée français ne pourrait en montrer un semblable.

Cette collection réunie depuis plus de vingt ans par un amateur dont les visiteurs du *Victoria and Albert Museum* connaissent le goût passionné pour l'art français de toutes les époques, aussi bien en sculpture qu'en orfèvrerie, en émaillerie qu'en céramique, est composée des meilleurs produits de ces fabriques qui, établies en France au XVIIIe siècle, sous de hauts patronages pour lutter contre l'invasion des porcelaines d'Allemagne et d'Extrême-Orient, donnèrent très rapidement à leurs productions des qualités si originales qu'elles égalèrent toujours et surpassèrent parfois leurs concurrentes étrangères. Il est vrai que les ouvriers français eurent l'avantage d'appliquer des motifs empruntés, comme ceux de leurs rivaux, à l'Extrême-Orient sur une matière première, la porcelaine tendre, dont les qualités techniques valaient celles de la porcelaine de Chine. Les couleurs en s'y incorporant formaient des décors d'une harmonie infiniment délicate, peintes avec un moëlleux qui ne sera jamais égalé sur la porcelaine dure.

L'ensemble de la collection Fitzhenry remplit sept vitrines dans lesquelles sont classées les productions des fabriques de Saint-Cloud, de Chantilly, de Mennecy et de Bourg-la-Reine, de Vincennes et de Sèvres. La dernière vitrine contient des pièces étrangères, de Bow et de Tournai, de Venise, de Capo di Monte et de Buen Retiro.

La série des porcelaines de Saint-Cloud est très variée. Le comte de Chavagnac a retracé l'an dernier dans cette Revue (1) l'historique détaillé de cette fabrique qui fut la première en France à la fin du XVIIe siècle à fabriquer de la porcelaine d'une façon industrielle. Les pièces de service de table ou de toilette, une boîte à épices trilobée, décorées en bleu, de lambrequins dans le style rouennais, des pots pourris avec fleurs en relief, des seaux de style chinois, émaillés en blanc et un grand cabaret de voyage dans une caisse de bois

(1) *Musées et Monuments*, 1906, n° 3, p. 37. Porcelaines tendres de Saint-Cloud (Acquisitions récentes du Musée des Arts décoratifs) par le comte X. de Chavagnac.



Figure de porcelaine tendre à décor polychrome formant écritoire Poussah montée en bronze doré.

(Manufacture de Chantilly.)



Les Mangeurs de raisin. Groupe en porcelaine tendre émaillée en blanc.

(Manufacture de Vincennes.)

(Collection Fitzhenry exposée au Musée des Arts décoratifs.)

précieux, représentent en échantillons de choix la production des Chicaneau et des Trou qui ne devait cesser qu'en 1766. Mais, ce qui est hors pair, ce sont quelques types de porcelaines polychromes comme le seau à décor de chinois rehaussé de frottis d'or, et cette assiette carrée dont le marli émaillé en vert vif, encadre une corbeille de chrysanthèmes où les jaunes et les rouges éclatent en une vibrante harmonie. Il faut citer encore, la saucière à double déversoir (collection d'Yanville) dont le bord intérieur et extérieur s'orne d'un lambrequin dessiné en vert et jaune coupé par des quadrillages rouges. La collection se complète par deux petits pots de toilette et une bonbonnière décorés en relief de délicates applications d'or de la même fabrication que celle qu'un voyageur anglais Martin Lister voyait se vendre en 1698 à des prix très élevés, puisqu'un seul service à thé atteignait le prix de 400 livres (1).

Au centre de la vitrine, un important buste de femme coiffé d'un diadème, dans lequel on croit reconnaître les traits de la reine Marie Leczinska a été rapproché par sa belle allure du buste du roi Louis XV en porcelaine de Mennecy de la collection d'Yanville.

La seconde des grandes fabriques de porcelaine française après Saint-Cloud n'est pas moins bien représentée dans la collection Fitzhenry. Lorsqu'en 1725, le prince de Condé confiait à Ciquaire Cirou le soin de diriger les ateliers de Chantilly, il désirait imiter exactement les porcelaines du Japon. Dès 1735, cette fabrication avait fait ses preuves, puisque les lettres patentes royales, qui lui accordaient différents privilèges, reconnaissaient l'empressement de l'Angleterre, de la Hollande et de l'Allemagne à acheter les produits d'une manufacture dont le commerce était devenu très avantageux au royaume (2).

Cette imitation parfaite des porcelaines du Japon est le trait caractéristique de la manufacture de Chantilly pendant sa première période. Ses céramiques montrent l'attrait qu'avaient les amateurs du XVIIIe siècle, pour tout ce qui venait

(1) Marryat. Traduction de MM. d'Armaillé et Salvetat, 1866. Tome II, p. 212.

(2) Comte X. de Chavagnac et Marquis de Grollier : *Histoire des manufactures françaises de porcelaine*, p. 59. Paris, Picard, 1906. Toute étude sur la céramique française doit se référer constamment à cet ouvrage qui a apporté sur l'histoire des fabriques françaises de nombreux documents pour la plupart inédits.

d'Extrême-Orient. En effet, si dans les compositions des grands décorateurs, comme Watteau et Boucher, nous retrouvons les traces de cet engouement, les ébénistes en revêtant les meubles de panneaux de laque, les dessinateurs pour étoffes en composant les tentures à pagodes que tissaient les ateliers de Lyon et de Tours, les fabricants de papier peint en travaillant pour une clientèle plus modeste, nous ont laissé des témoignages certains de l'influence qu'exercèrent la Chine et le Japon sur l'art décoratif français pendant la plus grande partie du XVIIIe siècle. La manufacture du prince de Condé s'appliquait exclusivement à satisfaire ce goût du jour et produisait des œuvres dont la collection Fitzhenry contient des exemplaires parfaits. Des premières années de la fabrication de Cirou, signalons cette théière façonnée en forme de racine que bariolent en tons crus des émaux rouges, bleu et vert, et ce vase en forme de tronc d'arbre sur lequel est perché un paon, dont le céramiste a essayé de reproduire avec les mêmes couleurs le plumage éclatant. Mais la pièce capitale de cette série est certainement le grand Poussah assis, à la figure riante, reproduit ci-contre : vêtu d'une ample robe fleurie de chrysanthèmes, il supporte sur ses genoux une demie mappemonde qui contient une écritoire en bronze doré. Ce chef-d'œuvre de céramique, monté sur une terrasse en métal finement ciselé d'un lambrequin, était l'accompagnement nécessaire de ces grands bureaux plats aux tiroirs plaqués de laque du Japon, ornés de chutes et de poignées en or moulu, tels qu'on en voit sur le meuble qu'une récente décision ministérielle vient de faire entrer dans les collections de mobilier du Musée du Louvre (1). L'ingéniosité infinie des modeleurs français à suivre les inspirations du Japon se marque aussi dans les autres pièces de la vitrine, comme ces salières émaillées d'un jaune si délicat, le seau à rafraîchir, avec ses haies fleuries, les pots à poudre peints de groupes d'enfants, les vases de pharmacie, les saucières et les tasses que décorent des perdrix ou un vol de grues.

La manufacture établie en 1748 par Barbin dans le village de Mennecy sur la terre du duc de Villeroy s'est moins souciée des enseignements de l'Extrême-Orient que Chantilly. C'est d'abord du côté de Saint-Cloud que les artistes chercheront leurs modèles, copiant le motif rouennais qu'ils

(1) Voir *Musées et Monuments*, 1907, n° 5, p. 75.

dessineront d'un trait plus grêle, ou décorant avec des raisins et des fleurettes en relief des pièces émaillées en blanc : Vincennes leur inspirera ces bouquets de fleurs jetés, peints avec délicatesse et ces oiseaux aux plumages fantastiques dont nous trouvons ici des types excellents. Ils modèleront enfin des figurines de bergers et de pèlerins, d'animaux et de grotesques dans lesquelles se reconnaîtra l'intention d'imiter les produits des manufactures allemandes.

M. Fitzhenry a réuni un grand nombre de ces pièces. Le service à thé et à café décoré de paysages, qu'animent des groupes de personnages du dessin le plus élégant, est célèbre parmi les amateurs parisiens depuis le jour où il est arrivé d'Espagne dans son modeste coffre de veau fauve doublé de papier bleu. L'autre service et les deux cabarets « dits solitaires » décorés d'oiseaux aux plumes fantastiques ne sont pas d'une moins belle qualité d'émail. Les personnages si bien campés de la Comédie italienne, Scaramouche ou Pantalon, le singe monté sur un chien, sont rendus avec un esprit que nous ne retrouvons pas dans les magots chinois ou dans le paysan hollandais grotesque. L'énumération ne serait pas complète, si nous ne citions cette série de boîtes, de drageoirs, de flacons à odeurs ou de nécessaires à ouvrages dont quelques-uns figurent soit une fillette aux coiffes paysannes, soit une noix, soit des animaux domestiques, le tout modelé avec esprit, parfois avec une fantaisie assez saugrenue, comme ce bourdaloue minuscule que remplit une grappe de raisin.

Des ateliers de Bourg-la-Reine qui, à partir de 1773, continuèrent avec les mêmes directeurs la fabrication de Mennecy sous la protection du comte d'Eu, nous avons dans la collection Fitzhenry un seau de petite taille dont les anses forment des têtes d'animaux chimériques et que décorent des guirlandes fleuries. Cette pièce remarquable provient de la collection Gérard.

Rien qu'à examiner successivement les porcelaines de Vincennes et de Sèvres que contient la collection Fitzhenry, on pourrait écrire l'histoire des deux manufactures depuis 1738 jusqu'à la fin du XVIII[e] siècle.

Un grand groupe en porcelaine blanche émaillée de Vincennes, reproduit ci-contre, retient tout d'abord l'attention (1). Posé sur un socle en bois de rose, il représente une de ces bergeries qu'esquissait le crayon de Boucher et que des artistes, comme Fernex ou La Rue, pour ne citer que les plus connus, modelaient ensuite d'après les indications du maître. Dans celle-ci, un jeune homme tend aux lèvres d'une jeune femme à demi-renversée, une grappe de raisin qu'il a pris dans une corbeille. Un chien couché, un chapeau tombé, une hotte en vannerie accompagnent le groupe qui est assis sur une terrasse de rochers dont les fentes laissent pousser des plantes. L'accoutrement galant des personnages, la grâce voluptueuse de leurs attitudes font de cette pièce, que revêt un émail blanc d'un éclat très doux, une des œuvres les plus charmantes de la manufacture. Mais celle-ci allait d'autre part porter à sa perfection l'emploi des couleurs, et se créer une palette si riche que toutes les fabriques de France et de l'étranger en rechercheront le secret même par les moyens les plus malhonnêtes (1).

Le bleu céleste que nous appelons turquoise était une des gloires de la manufacture de Vincennes. Il y a dans la collection Fitzhenry une pièce exceptionnelle, une poire à poudre, qui nous montre l'habileté à laquelle étaient arrivés les ouvriers, dès les premières années de leur fabrication. Sur une des faces, des chasseurs poursuivent un cerf aux abois qui va se faire prendre dans les eaux d'un étang qui baigne les murs d'un château. L'autre face, sur un fond turquoise, encadré de rinceaux en camaïeu pourpre, présente en réserve un trophée d'attributs : cor, gibecière, carabine, suspendus par un nœud de rubans; le tout est surmonté d'une couronne en or. Dans deux autres vitrines, se groupent cabarets et bols, fromagères et pots à crème, pots à pommade et à fard, tasses et assiettes peintes de couleurs vives ou décorées de pastorales dans le goût de Boucher. Duplessis, orfèvre du roi, de toutes ces pièces où donnait les modèles l'or était appliqué avec une perfection inimitable.

Quelques-unes comme les cabarets portent encore l'étiquette portant le double L de la manufacture avec le prix d'achat. Elles sont gainées dans des boîtes en maroquin rouge doré au petit fer

(1) Dans la collection de M. Pierpont Morgan, à Londres, se trouve un autre exemplaire de ce groupe avec son pendant intitulé : *La leçon de musique ou les Flûteurs*. Tous deux sont montés également sur des pieds en bois de rose.

(1) Comte de Chavagnac et Marquis de Grollier, ouvrage cité, p. 143.

dont Lazare Duvaux nous donne en ces termes la description et le prix dans son livre journal en octobre 1756 : « M. le duc de Villeroy. — Deux gobelets et soucoupes de Vincennes, en gros bleu, peints à oiseaux de 48 livres pièce = 96 livres; le pot à sucre assorti, 60 livres ; une cuiller d'or, 204 livres ; un étui en maroquin rouge à dentelles d'or avec les ferrures en cuivre poli, les compartiments en dedans en chamois pour les tasses, cuiller et cabaret : 48 livres. »

Citons enfin quelques biscuits dont l'un, d'après Falconet, donne en exemplaire parfait le groupe célèbre de Pygmalion et de Galathée.

Dans la dernière vitrine sont réunies quelques céramiques des manufactures étrangères de pâte tendre. Deux bustes expressifs de Chinois et de Chinoise, aux yeux bridés, coiffés de grelots sont donnés aux ateliers anglais, de Bow. L'émail de ces deux pièces ne le cède en rien comme perfection aux produits de Saint-Cloud ou de Mennecy. Un socle de Buen Retiro, orné sur ses quatre faces de scènes mythologiques, s'enguirlande d'un pampre en relief dont les feuilles sont émaillées d'un vert très délicat, une boîte de Tournai peinte en miniatures de scènes, d'après Téniers, quelques figurines de la dernière période de la fabrique de Capo di Monte complètent une collection dont cette rapide énumération pourra donner l'idée, et qui, nous l'espérons, restera quelque temps encore au Musée des Arts décoratifs, pour le plaisir des amateurs, l'instruction des céramistes et la plus grande gloire des fabriques de céramique française du XVIIIe siècle.

L. METMAN.

L'EXPOSITION CHARDIN-FRAGONARD

CERTES, nous n'avons là ni tout Fragonard, ni tout Chardin. Il serait chimérique de penser réunir l'œuvre entière de deux hommes, si féconds, et si goûtés de leur temps et du nôtre que leurs productions se sont éparpillées par le monde et qu'il faudrait un invraisemblable concours de circonstances et de bonnes volontés pour les réunir. Soyons reconnaissants de toute façon aux libéralités efficaces et aux initiatives courageuses qui se sont manifestées ici. La moisson fut belle, et si quelques mauvaises herbes s'y sont mêlées, n'en témoignons pas d'humeur. Les pièces douteuses dans une exposition sont la rançon des chefs-d'œuvre ; le coudoiement des unes et des autres n'a rien de définitif, ni de compromettant, les leçons que l'on vient chercher ici, ne sont pas leçons de doctrine : la critique reste libre, tant pis pour qui s'y trompe.

Au reste, l'ensemble était magnifique, pour Chardin principalement, et jamais plus sans doute nous ne verrons côte à côte tant d'œuvres ici groupées. On voudrait en garder la vision intacte et, à défaut au moins, on aimerait que le souvenir d'une semblable fête pour les yeux et l'esprit fût perpétué par un document un peu moins sec que la liste sommaire classée par noms de possesseurs, sans date, sans provenance, sans références, qui sert de catalogue. Mais là, encore sans doute, la matière était-elle délicate et les auteurs de ce livret étaient-ils tenus à une impartialité et à une réserve qui les mît à l'abri des récriminations des uns et des autres ! Il est aisé de disposer, classer et juger des documents sans valeur intrinsèque, et sans possesseurs jaloux. Le travail se complique pour des œuvres qui atteignent les plus hauts prix où soient montées les folles enchères contemporaines et dont toutes, ou presque, sont sorties bénévolement de collections particulières.

On est plus à l'aise pour parler des collections publiques, et certaines critiques ou réticences ne se seraient peut-être pas manifestées à l'égard des deux portraits des enfants du joaillier Godefroy si le Louvre n'avait pris soin d'en assurer au public la jouissance future et perpétuelle. Nous comptons bientôt présenter ici même à nos lecteurs ces deux morceaux exquis. Disons seulement pour aujourd'hui le rang hors pair où ils se sont classés dans l'exposition et le succès qu'ils ont rencontré auprès des amateurs et du public.

Le Louvre n'avait rien prêté d'autre et c'est dans la galerie Lacaze et dans la grande salle du XVIIIe siècle qu'il fallait aller rechercher les œuvres

magistrales qui s'y trouvent, et que l'on aimerait tant à voir un jour, sinon réunies côte à côte, au moins rapprochées en un ensemble plus sympathique que dans cette grande et disparate galerie qui s'ouvre en haut de l'escalier Daru.

Le Musée de Stockholm avait également gardé les merveilleux Chardin qui font sa gloire; mais d'Allemagne étaient venues les trois peintures appartenant à l'Empereur Guillaume, déjà vues à Paris en 1900, le *Petit dessinateur*, la *Ratisseuse de navets* et la *Pourvoyeuse*, toutes éclatantes et comme fourbies à neuf dans leurs cadres rutilants d'or. Cadres discrets, au contraire, et peintures sincères sans restaurations imprudentes que les quatre délicieux tableautins de la collection *Lichtenstein* de Vienne. C'est ici encore une Pourvoyeuse et une Ratisseuse de navets, jointes à ces *Aliments de la convalescence* (une jeune femme debout qui prépare des œufs à la coque) et à cette *Gouvernante*, dialoguant si joliment avec le bambin qui part pour l'école et dont elle brosse le chapeau.

Parmi les collections privées, la collection du baron Henri de Rothschild avec ses abondantes séries prêtées en masse, offre de charmants morceaux dignes d'être mis en parallèle avec les précédents, la *Petite fille au volant*, par exemple, le *Château de Cartes* ou ces petits cadres minuscules, l'*Enfant au tambour de basque*, la *Fillette aux cerises*, qui sont d'une grâce si ingénue et si prenante. Le portrait du peintre Aved, appartenant à M. Bureau est une pièce d'un intérêt historique considérable et d'une belle tenue que n'égale aucun autre portrait attribué à Chardin.

Parmi les natures mortes, les quatre grands tableaux de Mme Jahan Marcille, ceux de M. Léon Michel Lévy, l'atelier de Pigalle de M. X..., donnaient d'excellents spécimens de cet art où Chardin tout jeune était déjà passé maître et où se révèlent par dessus tout ses qualités d'artiste probe, amoureux de bonne peinture autant que curieux d'effets subtils et de réalisme saisissant.

La variété du talent de Fragonard, l'impossibilité où l'on était de faire figurer certaines de ses pièces capitales comme les fameux panneaux de Grasse, rendent la réunion ici réalisée peut-être moins significative. C'est toujours une bonne fortune d'avoir pu rapprocher du grand panneau qui appartenait à la Banque de France la merveilleuse esquisse de l'ancienne collection Léopold Goldschmidt, lumineuse, brillante et fantaisiste comme un Watteau avec plus d'éclat et de verve encore, si c'est possible. Le portrait de Diderot, de la même collection, aujourd'hui à M. le comte André Pastré, est un morceau magnifique et hardi qui fait penser aux figures de fantaisie de la collection Lacaze. Au contraire, le *Pacha*, à M. Jean Charcot, rappelle la manière plus lisse et plus menue des débuts de l'artiste. Plusieurs esquisses sur les thèmes de l'*Éducation de la Vierge* et de la *Visitation* (M. le Baron de Turckheim et M. Doistau) indiquent ses essais de peinture religieuse restée sentimentale; les deux peintures de M. Pierpont Morgan, celle de Mme Henry Simond nous le montrent passionnément amoureux des chairs épanouies et librement exprimées; la spirituelle *Résistance inutile*, de M. David Weill, enfin évoque le souvenir de certaines scènes galantes d'un mouvement endiablé, que nous retrouverons dans les dessins exposés.

C'est par là, en effet que se complète la vision de l'œuvre de Fragonard; tandis que Chardin ne nous offre guère que quelques études un peu lourdes, mais d'une sûreté et d'une vigueur admirables (un profil de jeune garçon à M. Henri de Rothschild entre autres nous a paru digne d'un médailleur), on a pu réunir quantité de ces dessins, lavis, sépias, etc., où apparaissent dès le premier jet tous les dons brillants de Fragonard, où s'inscrivent tous les aspects de son génie multiple, réaliste ou sentimental, romanesque ou naturaliste, licencieux ou poétique, vigoureux ou charmant avec ses scènes villageoises, ses grands parcs ombreux, ses *taureaux*, ses mythologies galantes ou ses aventures légères, le tout vivant, lumineux, pétillant à plaisir. Nous ne saurions citer ici tous les amateurs qui ont su recueillir et ont bien voulu laisser sortir de chez eux pour quelques semaines ces précieux documents. Rappelons seulement que l'on a pu voir à l'exposition les deux beaux dessins de l'Ecole polytechnique que la Revue signalait l'année dernière et un très beau choix de ceux du cabinet Paris dont nous avons parlé également lors de l'exposition de Besançon où ils figurèrent. Ils témoignent ici hautement de ce que des dons restés longtemps obscurs et dédaignés (tels les La Tour de Saint-Quentin) ont pu amasser de richesses dans nos collections provinciales qui ne demandent qu'à être un peu mieux connues pour être estimées à leur mérite.

P. V.

LE LIVRE DE PRIÈRES DE L'EMPEREUR MAXIMILIEN

A la Bibliothèque de Besançon

(PLANCHE 27.)

A l'Exposition des Portraits, actuellement ouverte à la Bibliothèque nationale, figure sous le n° 155 *bis* un portrait à la plume de l'empereur Maximilien dessiné par Hans Dürer, frère du grand Albert. C'est une occasion d'attirer l'attention des artistes et érudits français sur le fragment du *Diurnale seu Liber precum* de l'empereur Maximilien dont ce dessin fait partie, fragment conservé à la Bibliothèque de la ville de Besançon. Aug. Castan, conservateur de cette bibliothèque de 1866 à 1892, a signalé pour la première fois ce précieux volume au Congrès des Sociétés savantes de la Sorbonne en 1878, et depuis il a fait l'objet de deux études très sérieuses en Autriche (1), où l'on s'occupe actuellement de le reproduire en fac-simile par la chromolithographie.

Maximilien I[er], empereur d'Allemagne de 1493 à 1519, a toujours été considéré par les historiens comme un assez médiocre politique. Ce grand-père de Charles-Quint échoua dans presque toutes ses entreprises, laissa l'Allemagne dans l'anarchie et assista, inconscient de la révolution qui commençait, aux débuts de la Réforme de Luther. C'était cependant un homme fort bien doué au point de vue intellectuel, un véritable savant de la Renaissance. Il parlait le latin, l'allemand, le français, l'italien, le tchèque, écrivait des vers, faisait de la musique, s'adonnait à la peinture, s'occupait d'architecture. Très érudit, il a écrit sur sa maison des travaux généalogiques pour lesquels il avait fait faire des recherches de tous côtés dans les archives de l'Empire. On lui attribue également divers traités d'arts et métiers. Enfin il a fait composer par ses secrétaires deux célèbres romans, le *Theuerdank* et le *Weisskunig* qui le mettent en scène, ornés de planches gravées dont lui-même fournit le sujet aux artistes. On ne s'étonne donc pas que ce prince d'une grande piété ait voulu faire exécuter pour son usage personnel un livre de prières, réunissant les textes sacrés et les oraisons qui lui convenaient particulièrement.

A cet effet, il s'adressa en 1513 au célèbre imprimeur d'Augsbourg, Hans Schönsperger, dont les caractères d'imprimerie gothiques, d'un dessin admirable, ont fait souvent prendre les œuvres sorties de ses presses pour des manuscrits.

Le Livre de prières de Maximilien ne devait pas être tiré à plus de dix exemplaires, tous sur vélin. De ces dix exemplaires, quatre seulement sont aujourd'hui connus : l'un à la Bibliothèque de Vienne, l'autre au British Museum ; un troisième acheté par Amb. Firmin-Didot à Augsbourg pour 1800 francs et qui est décrit dans le Manuel de Brunet, fut cédé en 1879 au prix de 3000 francs à la vente Didot. Enfin le quatrième exemplaire, celui qui fait l'objet de cette étude, existe en deux fragments à peu près complets dans les bibliothèques de Munich et de Besançon. A Munich se trouvent les feuillets 1 à 65; la partie du volume de Besançon conduit de la page 69 à la fin de l'ouvrage avec seulement quelques lacunes.

Ce dernier exemplaire de Munich-Besançon était celui que l'empereur se réservait pour lui-même ; aussi en avait-il confié les pages aux plus grands artistes de son temps pour être ornées par eux de dessins à la plume. Les quarante-cinq premiers feuillets, aujourd'hui à Munich, furent adressés à *Albert Dürer* qui vivait alors à Nuremberg : il serait superflu ici d'insister sur la valeur de ces dessins, signés du monogramme du maître, d'une originalité puissante, d'une variété infinie, d'un art qui touche à la perfection (1). Rappelons seulement le mot de Goethe qui, sur la vue de simples reproductions, déclarait qu'il eût regretté mourir avant d'avoir admiré de tels chefs-d'œuvre. — Les huit feuillets qui suivent, signés du dragon de Lucas Cranach, ne sont pas considérés en général comme l'œuvre de cet artiste, et M. Ephrussi les attribue à un élève inconnu de Dürer.

Le fragment conservé à Besançon, actuellement à l'Exposition de la Bibliothèque nationale, n'a été reconnu comme la suite de celui de Munich qu'à une époque récente. A. Castan, qui l'avait signalé en 1878, l'avait regardé d'abord comme « un premier essai des collaborateurs d'Albert Dürer en vue de l'exécution du chef-d'œuvre que le maître seul devait signer ». Une comparaison attentive a

(1) Dans les *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhœchsten Kaiserhausers* :

Eduard Chmelarz : *Das Diurnale oder Gebetbuch des Kaisers Maximilian I[er]*. 1884.

Karl Giehlow : *Beiträge zur Entstehungsgeschichte des Gebetbuches Kaisers Maximilian I[er]*. 1899.

(1) Cf. Ephrussi, *Albert Dürer et ses dessins*. Paris, Quantin, 1882, p. 229 et suiv.

démontré ensuite que c'était une partie intégrante de l'exemplaire destiné à l'empereur.

Les feuillets aujourd'hui à Besançon avaient été adressés à d'autres artistes que ceux de Munich, et c'est à tort qu'on a voulu parfois y reconnaître la main d'Albert Dürer. La plupart des dessins sont signés de monogrammes, les uns tracés par les artistes eux-mêmes, les autres ajoutés à une époque postérieure indéterminée. Les premiers sont l'œuvre de *Hans Burgkmair*, d'Augsbourg (1473-1531), que Maximilien avait déjà employé pour l'illustration de son *Theuerdank* et du *Weisskunig*. On ne connaît aucune œuvre de Burgkmair dans nos musées français, mais les collections d'Augsbourg, de Dresde, de Nuremberg et de Berlin donnent une haute idée de son talent, idée que viennent confirmer les dessins de notre livre de prières. *Albert Altdorfer* (1480-1538), peintre graveur qui vécut à Ratisbonne, a orné ensuite une douzaine de pages : son art est moins délicat peut-être, mais l'inspiration en est assez originale. *Hans Baldung Grien*, né à Gmund (Souabe) vers 1475, mort en 1552, connu par ses tableaux de Berlin, de Bâle et de l'église de Fribourg-en-Brisgau, prouve par les quelques dessins dont il est l'auteur qu'il fut digne de l'estime dont l'honora son maître Albert Dürer. De longues discussions se sont élevées entre les érudits pour savoir quel pouvait être l'artiste qui a pu signer ensuite une vingtaine de pages du monogramme M. A. Un certain nombre d'hypothèses ont été émises à ce sujet, mais aucune ne paraît bien convaincante, et la question reste encore ouverte. Enfin la dernière partie du Livre de prières fut confiée au talent du frère même d'Albert Dürer, *Hans Dürer*, qui vécut dans l'intimité du grand artiste, mais sur lequel on possède fort peu de renseignements. Les deux dessins que nous reproduisons ici, représentant l'un l'empereur Maximilien, l'autre un paysan allemand, montrent jusqu'à quel point il subit l'influence de son frère, dont il n'a cependant ni la légèreté de touche, ni la sûreté de plume.

Il ne semble pas que Maximilien ait laissé toute liberté à ses artistes pour l'illustration de son Livre de prières : certains documents, dont une lettre de l'érudit Peutinger, font supposer qu'il leur fournit lui-même le sujet de la plupart de leurs dessins. Ce sujet se rapporte le plus souvent au texte des citations bibliques et des prières qu'il encadre : il est alors emprunté presque toujours aux livres saints. Mais fréquemment aussi les artistes ont puisé leur inspiration dans les légendes mythologiques, les romans de chevalerie, les fabliaux ou les scènes de la vie réelle. A côté du Christ et de la Vierge, des saints, des personnages bibliques, on trouve Orphée charmant les animaux, Arion monté sur son dauphin, des chars traînés par des amours, un Triomphe de Vénus, des figures de lions, d'éléphants, de rhinocéros, d'animaux apocalyptiques, des types contemporains de soldats, de marchands, de paysans, etc., le tout entouré de guirlandes, de branchages et de feuilles, d'entrelacs de toute espèce, de trophées variés. Tous ces dessins sont exécutés à la plume, chacun d'une seule encre tantôt violette, verte, jaune ou rouge. L'esprit sacré et le goût profane se rencontrent à chaque page de ce Livre de prières, dans un mélange qui ne choquait nullement les hommes de la Renaissance, chrétiens dévots si fortement imprégnés de culture païenne.

On s'est demandé longtemps comment le fragment du Livre de prières aujourd'hui à la Bibliothèque de Besançon avait pu parvenir dans ce dépôt. Jusqu'à ce jour, tous ceux qui ont étudié ce précieux volume avaient supposé qu'il était tombé dans les mains du cardinal de Granvelle, et qu'il était entré dans notre établissement bisontin à la fin du XVIIe siècle en même temps qu'une grande partie de la collection de l'illustre prélat. Mais d'une note de l'ancien bibliothécaire de Besançon Charles Weiss, note qu'il nous a été donné de retrouver récemment, il résulte que ce livre faisait partie de la bibliothèque particulière du couvent des Bénédictins de Saint-Vincent de Besançon, où l'on en soupçonnait l'intérêt, car au XVIIIe siècle un religieux avait écrit en tête du volume ces mots : « *Reconditur propter ejus singularitatem et ne amittatur.* » A la Révolution, les Bénédictins se partagèrent les livres de leur monastère : celui-ci fit partie du lot du dernier bibliothécaire dom Sterque, érudit de valeur, qui quitta son couvent en 1791, et dut ensuite, pour vivre, remplir les fonctions de commissaire de police à Salins, sa ville natale. Il y mourut en 1827, et c'est à ses héritiers que Charles Weiss acheta le Livre de prières. Nous n'avons pu découvrir à quel prix, mais il est certain, étant données les faibles ressources dont disposait l'ancien bibliothécaire, que ce fut pour une somme dérisoire qu'il enrichit son dépôt de ce trésor si intéressant pour l'histoire de l'école artistique d'Albert Dürer.

GEORGES GAZIER.

MUSÉES DE PARIS ET DE PROVINCE

Notes et Informations

MUSÉE DU LOUVRE ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣

✣ ✣ ✣ **Antiquités grecques et romaines.** — Le département des antiquités grecques et romaines a récemment acquis deux marbres dignes d'être signalés.

Il s'agit tout d'abord d'un groupe demi-nature, découvert à Santa-Marinella sur la côte de Toscane, qui représente un sujet assez fréquemment traité en bas-relief, notamment sur les sarcophages consacrés aux exploits d'Hercule, mais fort rare en ronde-bosse, Hercule et Diomède. Le héros imberbe, debout, entièrement nu, à l'exception de la peau de lion jetée sur le bras, a saisi le poignet droit de son adversaire agenouillé. Diomède, de taille plus petite, en costume barbare, tunique courte serrée à la taille et bonnet conique, encore armé de son bouclier ovale, lève le regard vers son vainqueur. Derrière lui est une de ses juments étendue à terre. Un groupe analogue, mais non identique, le seul qui soit connu, est conservé au Musée du Vatican.

Le second marbre est une tête d'Apollon, de très bon travail, de style archaïsant. Sa chevelure, traitée en mèches finement striées sur le sommet du crâne et ceinte d'une bandelette, est disposée, au-dessus du front, en un savant échafaudage de frisures étagées, tandis que, de chaque côté, tombent en avant des oreilles des groupes de trois boucles. D'autres boucles plus longues devaient former chignon en arrière, mais la partie postérieure de la tête, qui a été coupée par une section droite et appliquée contre un fond, manque. Le nez est refait. Il existe au Musée de Naples une tête assez étroitement apparentée à celle qui vient d'entrer au Louvre pour qu'on puisse les rattacher à un original commun, qui était peut-être un Apollon de Kanakhos.

ETIENNE MICHON.

✣ ✣ ✣ **Peintures et dessins.** — La Société des Amis du Louvre, toujours active et avisée, a acquis à une vente récente deux aquarelles de Delacroix, études d'après des fleurs, et les a offertes au Louvre. On sait que nos collections nationales sont fort pauvres en dessins du XIX[e] siècle et Delacroix était particulièrement mal représenté dans les salles du Louvre consacrées aux dessins modernes. Ce nouveau don viendra combler en partie cette lacune.

MUSÉE MUNICIPAL D'AUTUN ✣ ✣ ✣ ✣

✣ ✣ ✣ Le Musée d'Autun va recevoir prochainement en dépôt l'admirable tableau qui figurait à l'évêché de cette ville et représente la *Nativité*, avec le cardinal Rolin en donateur. Inconnue avant l'Exposition des Primitifs français de 1904, cette peinture française de la fin du XV[e] siècle devint du jour au lendemain célèbre et est considérée aujourd'hui comme l'une des œuvres capitales de ce groupe désigné sous le nom d'œuvre du *Maître de Moulins*. Le tableau a été tout récemment, lors de la liquidation de la mense épiscopale, reconnu comme propriété de l'État et l'administration cédant aux très légitimes revendications de la municipalité d'Autun a décidé de maintenir cette œuvre exquise dans le pays même où elle fut conçue, en la déposant au musée de la ville. Espérons qu'elle y sera placée, soignée et surveillée comme elle le mérite.

MUSÉE HISTORIQUE D'ORLÉANS ✣ ✣ ✣

✣ ✣ ✣ Le musée historique d'Orléans vient d'acquérir plusieurs intéressants morceaux de sculpture décorative du XVI[e] siècle, provenant des environs d'Orléans qui compléteront très heureusement les séries de documents de même nature qui s'y trouvent déjà réunis. L'un de ces morceaux en pierre représentant un cartouche du milieu du XVI[e] siècle vient de Saint-Denis en Val. L'autre en marbre, se trouvait sur la façade d'une maison de vignerons de la banlieue d'Orléans à Marigny. On y voit deux angelots nus soutenant les armes mutilées d'un chevalier. Ce fragment d'une exécution très délicate semble provenir de la commanderie de Boigny-les-Orléans.

D'autre part, on vient de faire don au musée d'un beau cadran solaire sur ardoise aux armes du cardinal de Roye de la Rochefoucauld, archevêque de Bourges en 1729, qui vient du château de la Caille, commune de Tigy (Loiret). Au revers de l'ardoise se lisent des inscriptions fragmentaires et la date de 1533.

LE PALAIS DES PAPES D'AVIGNON ET SES NOUVELLES FRESQUES

(PLANCHE 28.)

DEPUIS quelques mois la ville d'Avignon a offert à l'observateur un curieux spectacle. Une municipalité prudente, résolue avant tout à réduire ses dépenses, s'effrayait d'avoir à se charger de l'entretien du Palais des papes que le départ de l'infanterie pour une nouvelle caserne allait rendre inutilisé; elle s'affolait devant cette perspective et s'efforçait par tous les moyens d'obliger l'administration militaire à conserver le vieil édifice en entier ou partiellement, soit pour des magasins, soit pour un régiment supplémentaire. Mais le refus du ministère de la Guerre, les instances de la Commission des monuments historiques et peut-être aussi une discrète campagne de la presse parisienne, qui à l'occasion serait devenue plus pressante, finissaient par convaincre la municipalité qu'il fallait vaincre sa répulsion et se décider à entrer dans la voie ouverte devant elle.

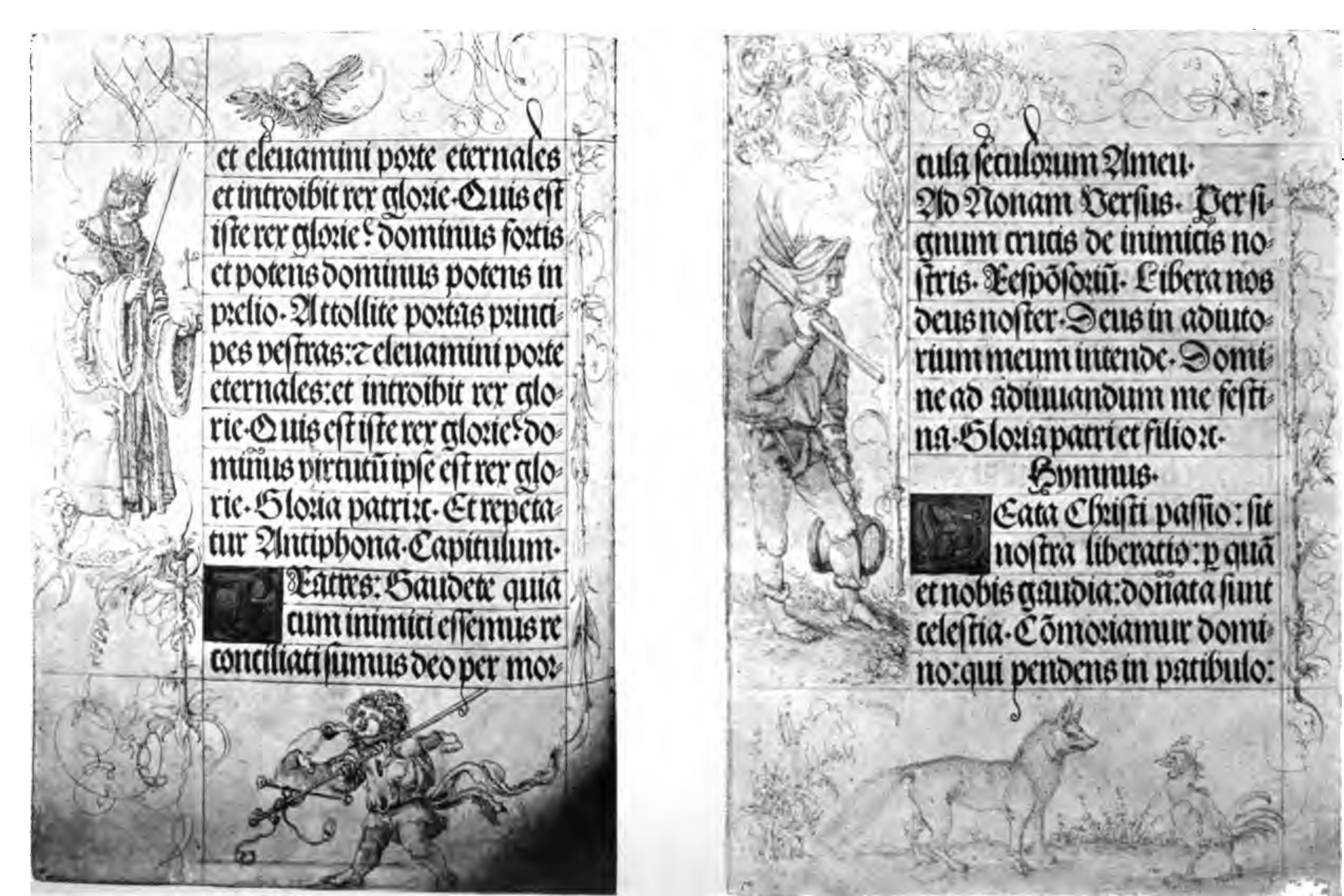
En accordant un premier crédit que vint très largement augmenter une subvention de la Commission des monuments historiques, elle accepta les plans et devis qu'avait dressés avec un soin extrême M. Nodet, architecte, et se résolut à exécuter au moins dans la partie méridionale du Palais les travaux — dirai-je de restauration? non, d'aménagement — les plus urgents. On devait abattre les planches et cloisons qui avaient coupé dans toutes leurs dimensions la salle d'audience à deux nefs du rez-de-chaussée et la grande chapelle pontificale de l'étage supérieur. On sait que Viollet-le-Duc avait rêvé de transformer cette chapelle en cathédrale; il en aurait certainement altéré le caractère, s'il avait pu mettre ses projets à exécution.

Les premiers résultats obtenus surprirent ceux qui ne s'étaient pas doutés jusqu'ici de ce qu'était encore le Palais, et retournèrent complètement les esprits jusque-là rétifs; l'enthousiasme succéda au dépit, on circula de salles en salles, on marcha de découvertes en découvertes, on s'imagina entrer dans un pays inconnu, dont la révélation stupéfiait.

Aussi la presse retentit-elle des échos de cet enthousiasme extraordinaire et des articles multiples piquèrent la curiosité de la foule, qui se précipita dans le Palais pour admirer. Un des journaux locaux, des plus hostiles jadis à toute désaffectation du Palais-caserne, qui avait juré ses grands dieux que ce n'était plus qu'un tas de pierres sans intérêt, ne tarit plus maintenant sur les beautés de l'édifice dont il raconte l'histoire par le menu en de longues et compactes colonnes. Du dénigrement le plus absolu, la conversion est complète autant que rapide.

Il est vrai que, il y a seulement un an, peu d'Avignonnais, en dehors de ceux qui faisaient leur service militaire, s'étaient donné la peine d'entrer dans le Palais, de se rendre compte de ce qu'il était et de ce qu'il serait si l'on supprimait les maçonneries du génie. Combien y en avait-il qui, je ne dis pas avaient examiné les frises et plafonds dont la peinture est encore apparente (ce serait beaucoup trop demander), mais connaissaient suffisamment les fresques des petits oratoires de Saint-Martial et de Saint-Jean, et la voûte de la salle d'audience? Et ce n'est pas seulement devant le Palais que l'on passait avec indifférence, mais devant à peu près tous les monuments de cette ville si curieuse.

Les premiers travaux qui ont été effectués sous la direction de M. Nodet ont été poussés avec d'autant plus d'activité que l'on voulait installer dans le monument une exposition industrielle et artistique; on est arrivé à temps et cette exposition est en effet ouverte depuis quelques jours. On a rétabli dans leur architecture primitive (sauf les fenêtres qu'on a laissées telles quelles) la salle d'audience, jadis coupée en deux étages pour le service de la caserne, et la chapelle pontificale, *dite* du Consistoire, que des planchers avaient divisée aussi en trois étages. L'effet obtenu est vraiment merveilleux : le seul aspect de ces beaux vaisseaux gothiques, les plus remarquables de toute la région, l'impression produite par cette architecture sobre et élégante, sont des plus émouvants; à elles seules ces deux salles suffisent à justifier la restauration que l'on a entreprise. On avait bien jugé d'ailleurs de ce qu'elles


et eleuamini porte eternales
et introibit rex glorie. Quis est
iste rex glorie? dominus fortis
et potens dominus potens in
prelio. Attollite portas princi-
pes vestras: et eleuamini porte
eternales: et introibit rex glo-
rie. Quis est iste rex glorie? do-
minus virtutum ipse est rex glo-
rie. Gloria patri etc. Et repeta-
tur Antiphona. Capitulum.
Fratres: Gaudete quia
cum inimici essemus re
conciliati sumus deo per mor-

cula seculorum Amen.
Ad Nonam Versus. Per si-
gnum crucis de inimicis no-
stris. Responsorium. Libera nos
deus noster. Deus in adiuto-
rium meum intende. Domi-
ne ad adiuuandum me festi-
na. Gloria patri et filio etc.
Hymnus.
Beata Christi passio: sit
nostra liberatio: per quam
et nobis gaudia: donata sunt
celestia. Commoriamur domi-
no: qui pendens in patibulo:

Cliché Chipon.

Fragments du Livre de prières de l'Empereur Maximilien.
Dessins de HANS DÜRER.
(Bibliothèque de Besançon.)

seraient, débarrassées des constructions parasites: les dessins et relevés de M. Nodet exposés au Salon, il y a trois ou quatre ans, en avaient donné une idée parfaitement exacte.

Pendant que ces travaux s'opéraient, on reconnaissait aussi dans la partie orientale du Palais, notamment au second étage (1) de la tour de la Garde-Robe, qu'une salle à plafond peint pouvait recéler, sous l'épais badigeon de ses parois, des fresques anciennes. Et de fait un hasard a permis de constater qu'un magasin d'habillement de la caserne, qu'on a identifié avec plus ou moins de raison avec la chambre du pape Clément VI, avait eu jadis ses murailles peintes. Malheureusement, on a commencé par confier à des manœuvres le soin de détacher la croûte des badigeons successifs qui voilait ces peintures, et ce n'est que devant des réclamations justifiées qu'on s'est décidé à écarter ces « découvreurs » maladroits pour demander un spécialiste à la direction des Beaux-Arts. M. Ypermann a été désigné pour reprendre ce travail minutieux : il l'exécutera avec toute la compétence nécessaire.

Actuellement, les scènes que l'on a incomplètement dégagées et qui restent encore souillées de chaux et de poussière, sont, par leur facture, leur composition et leur intérêt, bien inférieures à celles des chapelles de Saint-Martial et de Saint-Jean. Il n'y a aucune comparaison à établir entre elles: elles ne sont ni des mêmes artistes, ni surtout du même temps. Ce sont en général des chasses, pêches, cueillettes de fruits et baignades.

Voici quel est le sujet de chacune d'elles, autant qu'on peut le distinguer dans les morceaux découverts. Elles décorent, remarquons-le, les parois d'une chambre rectangulaire, quelque peu irrégulière dans ses dimensions (7 mètres sur 8 environ), éclairée à l'est par une, au sud par deux fenêtres ; au nord et à l'ouest, des portes rapprochées de l'angle formé avec les murs de l'est et du sud, communiquent avec les appartements voisins.

Dans la partie orientale, entre l'angle du sud et la fenêtre, deux personnages sont debout l'un en face de l'autre ; le premier, tourné à gauche, tient étendu le bras droit avec l'index ganté pour recevoir le faucon ; il est vêtu d'une tunique blanche à manches rouges qui tombe jusqu'aux genoux au-dessus de chausses rouges; cette tunique est retenue par une ceinture, dans laquelle est passée une dague. Il porte sur l'épaule gauche un objet de couleur rouge, que je n'oserais identifier. Le personnage à cheveux blonds qui lui fait vis-à-vis, est drapé d'un manteau bleu à doublure blanche, ouvert sur le côté droit et laissant voir une tunique rouge. Tous deux se détachent sur un fond qui paraît aujourd'hui noir ; le sol est couvert de touffes d'herbe ; deux chiens, à poil presque blanc, complètent le tableau.

Entre la fenêtre et la paroi du nord, on voit d'abord un chien courant, puis deux hommes de profil, à vêtements bleus et rouges, d'un côté et de l'autre d'un tronc d'arbre. Dans les branches est sans doute monté un troisième personnage encore caché, que fixent les premiers et qui leur jette les fruits cueillis par lui. L'un tient le bas de sa tunique relevé, l'autre les mains étendues, pour les recevoir.

C'était peut-être une scène du même genre qui avait été peinte au-dessus de la porte du nord. On y distingue en effet très imparfaitement un arbre entre deux personnages debout.

Sur la même paroi du nord, dans un large renfoncement, est figuré, avec des fautes de perspective qui frappent à première vue, un vivier bordé d'un parapet en pierre; l'eau transparente laisse voir de gros poissons et porte des oiseaux nageurs (canards ?). Sur le rebord du parapet, à droite, est accroupi un homme à tunique rouge, tenant de la main gauche un vase et paraissant jeter du grain aux poissons ; au milieu, de face, est un autre personnage debout ; à gauche, un troisième, encapuchonné et enveloppé dans son manteau, porte sur l'épaule un outil, bâton ou instrument, que je n'ai pu distinguer; enfin, tout à fait au coin, un quatrième individu à manteau bleu semble encore jeter un appât dans le vivier. Sur le retour, d'équerre, un grand cygne blanc au repos ; et à côté, en pendant avec la scène au-dessus de la porte, un homme à tunique rouge, grimpé dans un arbre pour en cueillir les fruits, s'adresse à un deuxième à gauche, dont le capuchon rouge est rabattu sur une tunique bleue, surmontant des chausses rouges ; au-devant de l'arbre, deux levriers. Cette paroi du nord est, comme les autres, incomplètement dégagée ; on remarque cependant en haut une portion du ciel bleu qui s'étendait au-dessus de la scène de pêche.

(1) C'est le second étage en venant de la cour, au troisième en réalité.

Le côté occidental de cette chambre est encore presque entièrement recouvert de badigeon. Ses peintures ont dû être mutilées dès le XVIIe siècle par l'application d'une cheminée, dont la hotte en plâtre est décorée de moulures caractéristiques. On a seulement découvert, près de l'angle nord, une autre scène de chasse, où se distinguent un homme portant un bâton ou un épieu sur l'épaule, un chien courant, un deuxième chasseur lancé à la course et jetant une arme

A l'ouest, entre la porte et la fenêtre, sur la paroi qui dissimule un escalier étroit descendant à l'étage inférieur, est représentée une chasse au furet, dans un bois peuplé de lapins s'ébattant au milieu de l'herbe. Le chasseur est debout, à gauche; son capuchon bleu et rouge lui enveloppe la tête et lui couvre les épaules; sa tunique est également rouge avec doublure bleue. Il vient de lâcher le furet qui se présente à l'entrée d'un terrier.

Entre les deux fenêtres une scène de bain : des personnages nus (?), dont la petite taille contraste avec la grandeur presque naturelle de ceux des autres tableaux, prennent leur élan sur l'herbe avant de se lancer dans la rivière que le badigeon recouvre encore.

Plusieurs remarques doivent être ajoutées à cette description. Les couleurs, dont la gamme est assez restreinte ainsi qu'on a pu l'observer, sont en général ternes. Doit-on croire qu'elles sont ainsi, parce qu'elles sont encore encrassées de poussière et de lait de chaux, ou que leur éclat leur a été enlevé justement par l'application du badigeon ? Je ne le pense pas; elles n'ont jamais dû être bien brillantes.

Ensuite, le dessin de ces différentes compositions est plutôt lâche et inconsistant : il trahit des inexpériences, peut-être plutôt la hâte d'une exécution rapide, mais il y a quand même des fautes, telles que celles de la perspective, qui ne sont pas imputables à cela. Il faut encore noter que plusieurs scènes, avec leur fond de paysage et les touffes d'herbe sur un terrain qui élève l'horizon assez haut, paraissent fortement imiter le décor des tapisseries (1). Et alors ne pourrait-on pas supposer que des tapisseries ont servi de modèle au peintre, qui en cette circonstance n'a évidemment pas fait preuve de grande originalité?

Ces fresques à peine révélées ont fait l'objet, surtout dans la presse régionale, d'articles nombreux. Les auteurs de ces notices, qui ont fait autre chose que de les décrire sommairement, ont essayé de les dater et surtout se sont préoccupés de leur attribution à tel ou tel artiste, en s'aidant des extraits des comptes relatifs à la construction et à la décoration du Palais, publiés par le R. P. Franz Ehrle, dans le tome Ier de son *Historia bibliothecæ Pontificum romanorum*. La tour de la Garde-Robe a été édifiée sur les ordres de Clément VI, de 1342 à 1344. On sait que la chapelle de Saint-Michel, tout à fait au sommet, au-dessus de la chambre ornée des fresques que j'étudie, fut peinte par Matteo Giovanetti, de Viterbe, qui exécutait en même temps la décoration de la chapelle de Saint-Martial. On sait encore que trois peintres, dont un Simonet de Lyon, avaient terminé, le 4 février 1344, l'ornementation de tout l'escalier de la tour ; que d'autres, Bernard Escot et Pierre de Castres, s'étaient dans le même temps chargés de travaux sous la chambre nouvelle du pape (ce ne peut donc pas être dans l'appartement qui nous intéresse actuellement) ; enfin, que Ricconi d'Arezzo et Pierre de Viterbe avaient, dans une des pièces de cette tour, peint un ciel d'azur avec étoiles, et continué sur les murs des sujets commencés par d'autres. Mais on ne doit pas leur attribuer nos fresques, qui dénotent certainement une ou plusieurs mains françaises (je serais assez porté à croire que les personnages de la scène du bain n'ont pas été exécutés par le même artiste que les autres) ; ensuite, la seule partie de ciel que l'on aperçoive n'a pas d'étoiles, ce qui convient bien à des scènes qui se passent en plein jour.

D'autres auteurs ont cité Robin de Romans et Simonet de Lyon, employés à plusieurs reprises par Clément VI, comme les auteurs probables de la décoration que je viens d'analyser.

Me sera-t-il permis d'élever la plus grosse objection contre ces attributions et toutes celles que l'on sera tenté d'appuyer sur les comptes de Clément VI? Ces peintures ne sont certainement pas aussi anciennes que ce que l'on a dit. D'abord leur style n'est plus du XIVe siècle : que l'on compare par exemple avec n'importe quelle fresque du même temps, avec celles si nombreuses de l'Italie, avec celles toutes voisines des chapelles

(1) J'avais déjà exprimé cette idée et je l'avais même défendue dans une discussion à l'Académie de Vaucluse, quand je me suis aperçu qu'elle m'était commune avec M. F. Digonnet, qui l'a présentée dans le *Courrier du Midi*, du 24 février dernier. Je me fais un devoir de le reconnaître.

de Saint-Martial et de Saint-Jean dans le Palais. Il y a dans celles que nous étudions une entente du paysage qui n'existait pas encore en 1350. Et puis, il y a des détails de costumes très caractéristiques, les manches collantes sur les bras au milieu desquels elles s'arrêtent pour laisser pendre un long bout d'étoffe, les capuchons enveloppant étroitement le cou et la tête et dotés d'un appendice non moins long. Tout cela nous reporte à une époque beaucoup plus proche du règne de Charles VII que de celui de Philippe VI et même de Jean le Bon. A mon avis, ces tableaux sont donc du premier quart du xve siècle et ne peuvent être rapportés à aucun des papes d'Avignon.

Ils sont surmontés d'une frise composée d'une longue suite de blasons, augmentée par endroits de petites scènes de chevalerie (?); le badigeon ne l'a jamais recouverte. Éloignée de l'œil et très enfumée, elle se prête difficilement à l'examen et je n'ai pas réussi à déchiffrer un seul de ces écus, qui permettraient sans doute de fixer la date de sa composition. Mais il m'a semblé que la solution qu'elle présenterait ne pourrait pas encore s'appliquer à l'ensemble des fresques, car avec la forme de ses blasons, elle ne paraît pas du tout contemporaine des peintures inférieures : ce n'est certainement pas le même dessin, peut-être pas les mêmes couleurs. Faut-il admettre qu'elle a bien été exécutée vers le milieu du xive siècle et qu'elle surmontait des tentures ou tapisseries recouvrant les murs ? C'est une simple hypothèse. Le départ des papes et l'enlèvement de leur mobilier auraient laissé plus tard les murailles à nu et leurs premiers représentants dans le Palais apostolique, François de Conzié par exemple, auraient entrepris de remplacer les étoffes absentes par une décoration peinte.

Le plafond, avec poutres et solives apparentes, avait reçu lui aussi une ornementation en couleurs, mais très simple, sans figurations de personnages et d'animaux, ni même d'armoiries; elle consiste surtout en rosaces, dessins géométriques, etc.

Le succès des premières recherches de fresques a mis en goût et l'on a essayé d'en retrouver ailleurs. Dans une pièce voisine de l'appartement que je viens de décrire, mais dans la tour des Anges, là où fut certainement pendant quelque temps la chambre de Benoît XII, appelée du Cerf-volant, on a commencé à décroûter par endroits le badigeon et l'on a mis à jour une décoration peinte tout ornementale, des feuillages et rinceaux de vigne. Elle paraît bien remonter au deuxième quart du xive siècle : les couleurs, bien que fort abîmées, ont eu certainement plus d'éclat et de relief que celles des scènes de chasse et de pêche. Il m'a semblé aussi, dans le peu que j'ai vu, que l'artiste qui les a appliquées a pris comme modèle l'ornementation courante des manuscrits.

Dans la chapelle de Saint-Michel, au sommet de la tour de la Garde-Robe, on n'aperçoit plus guère que des traces de la décoration peinte par Matteo Giovanetti ; deux étages plus bas, une chambre très enfumée montre encore une frise d'animaux fantastiques et de blasons, à rapprocher de celle que j'ai signalée tout à l'heure.

Dans la grande chapelle pontificale, aujourd'hui déblayée complètement et dans laquelle on a installé l'exposition des Beaux-Arts, on n'a rien retrouvé comme peintures anciennes ; seules quelques armoiries de papes, légats ou vice-légats du xviie siècle ont apparu. Par contre, en dessous, dans la salle de l'Audience, les chapiteaux des colonnes supportant les doubleaux et ogives, hier encore noyés dans les maçonneries du génie militaire, montrent, pour quelques-uns, les couleurs vives dont ils avaient été revêtus. On désespérait de revoir, en fait de fresques, autre chose que les vingt grandes figures bien connues des Sibylles et des Prophètes, qu'on n'a jamais cessé d'admirer dans deux segments de voûte de la dernière travée à gauche, et l'on ne comptait même plus sur la trace des grandes scènes du *Jugement dernier* (au-dessous des Prophètes) et de la *Crucifixion* (entre les deux fenêtres du fond), détruites au début du xixe siècle ; mais un examen attentif de M. Ypermann a démontré que l'on s'était peut-être trop hâté de perdre toute confiance : il aurait retrouvé par endroits le dessin à la sanguine que le peintre exécutait sur la muraille avant l'application du plâtre frais qui devait supporter ses couleurs. Souhaitons que son expérience dévoile de nouvelles merveilles dans cet étonnant Palais des papes si mal connu jusqu'aujourd'hui par ceux qui vivaient le plus près. L'attention s'y est maintenant portée et je suis sûr que la municipalité d'Avignon, tout à fait convertie à la bonne cause et vraiment zélée pour son monument, tiendra à honneur, une fois son exposition close, de faciliter les travaux qui sont encore nécessaires et de mériter ainsi la reconnaissance du monde des archéologues et des artistes. L.-H. Labande.

MONUMENTS DE FRANCE

Documents et Nouvelles

✣✣✣ **Evêchés et séminaires : Quimper et Reims.** — La Société archéologique du Finistère a signalé récemment l'intérêt des bâtiments de l'évêché de Quimper dont une façade ainsi qu'une tourelle d'escalier appartiennent au Grand-Logis de Rohan édifié en 1507, et où l'on rencontre encore à l'intérieur un bel escalier du XVIe siècle et une grande salle décorée de boiseries du XVIIIe ; la Société réclame, et nous enregistrons volontiers ce vœu, qu'on conserve ces locaux intacts et qu'on y établisse une annexe du musée départemental.

D'autre part, l'Académie nationale de Reims demande le classement comme monument historique de tout le palais archiépiscopal de Reims dont la chapelle seule est classée et dont mainte partie, notamment les deux grandes salles du XVe siècle ornées de cheminées et les salons du grand bâtiment élevé en 1690 par Robert de Cotte, mériteraient de l'être. On demande aussi la même protection pour l'ancienne abbaye de Saint-Denis où avait été installé le grand séminaire et qui est un beau spécimen de l'art du milieu du XVIIIe siècle.

✣✣✣ **Le mur d'enceinte du Palais.** — De récents travaux de démolition entrepris à l'angle du boulevard du Palais et du quai des Orfèvres ont amené la découverte d'un fragment de gros mur composé d'assises monumentales. Mais on s'est empressé un peu trop, paraît-il, d'y voir un mur d'enceinte gallo-romain. Il ne s'agit, affirme-t-on d'autre part, que des restes du mur qui fermait de ce côté le Palais de la cité et fut élevé sous Philippe le Bel.

✣✣✣ **Exposition de la vie populaire à Paris du XVe au XXe siècle.** — Une nouvelle exposition vient de s'ouvrir à la Bibliothèque de la ville de Paris, 29 rue de Sévigné. Elle se compose de pièces très diverses, plans, livres, plaquettes, gravures, feuilles volantes et a pour objet *La Vie populaire à Paris du* XVe *siècle au* XXe siècle. Des riches collections de ce dépôt trop peu connu les organisateurs ont pu tirer facilement de quoi garnir toute une suite de vitrines. Cabarets, cafés, foires et bals, jardins et promenades, faits divers et canards populaires, cris et chansons de la rue, le Pont-Neuf, les jeux et les sports, les entrées royales et les fêtes, les ballons, les lettres de part, les moyens de transport, toutes ces manifestations de la vie populaire se trouvent représentées par des documents et des illustrations de toutes sortes, quelques-uns de la plus grande rareté.

Bien que cette exposition s'adresse surtout aux bibliophiles et aux curieux d'histoire parisienne, elle ne laisse pas d'intéresser les artistes et les archéologues. Ces derniers en particulier apprécieront une suite de photographies prises avant les grandes transformations du Paris moderne, et des plans cavaliers du XVIe et du XVIIe siècle, qui servent de cadre à l'exposition proprement dite. Les photographies, principalement, présentent une valeur documentaire indiscutable. Les unes révèlent la physionomie de la butte des Moulins, avant l'ouverture de l'avenue de l'Opéra, le percement des rues Réaumur ou du Quatre-Septembre, le vieux carrefour Saint-Benoît absorbé par le boulevard Saint-Germain, le Pont-Neuf en 1852 avec ses tourelles du XVIIIe siècle, ses hauts trottoirs et les bornes qui les flanquaient. D'autres évoquent le souvenir de monuments disparus comme l'ancien Hôtel de Ville (1865), la Pompe Notre-Dame, les cagnards de l'Hôtel-Dieu, la maison dite de la reine Blanche rue Saint-Paul, la tourelle gothique de la rue du Mouton, disparue lors de la régularisation de la place de l'Hôtel-de-Ville, etc. Plusieurs donnent l'état ancien de bâtiments reconstruits ou restaurés. la tour du Vert-Bois enclavée maintenant dans la façade du Conservatoire des Arts-et-Métiers, la tour de Philippe-le-Bel et la tour Bon-Bec au Palais de Justice. Pour beaucoup d'archéologues ces photographies seront une révélation. Elles n'existent en effet, que dans les collections de la Ville, les clichés étant conservés au Service des travaux historiques.

6962-06. — CORBEIL. Imp. ÉD. CRÉTÉ.

Le Gérant : H. LAURENS.



Cliché Pellas.

Le Palais des Papes à Avignon.
La chapelle pontificale. (Vue intérieure.)



Cliché Neurdein.

Le Palais des Papes à Avignon.
La chapelle pontificale. (Vue extérieure.)



La Vierge et l'Enfant. (Bois.)

École française, XIVe siècle

(*Musée du Louvre.*)

Musées et Monuments

DE FRANCE

UNE VIERGE FRANÇAISE DU XIVe SIÈCLE

Acquisition récente du Musée du Louvre

(PLANCHE 29.)

ENCORE une Vierge du XIVe siècle! penseront quelques esprits chagrins. Il semble pourtant qu'on en ait, dans les dernières années, suffisamment acquis!... Les mêmes esprits qui, pour être amenés à cette lassitude anticipée, ne connaissent à fond ni n'aiment passionnément l'art du moyen âge, admettraient sans doute que l'on accumulât les madones du XVe siècle italien dont la variété, le charme divers et personnel est plus reconnu, plus classique en quelque sorte. D'ardents amateurs, les Piot, les Timbal, les Foulc, les Gustave Dreyfus et des conservateurs diligents comme Bode à Berlin, et Courajod à Paris, n'ont pas manqué jadis de faire cette récolte en temps utile, lorsque, la curiosité venant de découvrir le quattrocento, les madones italiennes se mobilisèrent en foule. Nous continuerions volontiers la récolte si elle était encore possible, mais les temps sont passés ; les pièces jetées sur le marché sont rares, banales ou terriblement cotées. Au contraire, c'est tout récemment que la pierre, le bois français sont devenus matière à enchères retentissantes et, par le fait même, quantité de spécimens disponibles sont venus comme par enchantement s'offrir sur le marché. Ce sont là des mouvements économiques que les musées ne peuvent malheureusement devancer et qu'ils doivent suivre, sous peine de se préparer pour l'avenir des regrets amers et des reproches superflus. Courajod a pu jadis, dans les dépôts publics dont il avait la disposition, recueillir gratuitement des sculptures du moyen âge que la curiosité paierait un gros prix aujourd'hui. Il a pu aussi acquérir à petits frais des documents que l'on estimait alors assez peu : mais il n'a pu « faire sortir », suivant l'expression, des mains des particuliers des pièces que ceux-ci soupçonnaient à peine comme œuvres d'art et comme œuvres de prix. La renommée cependant s'est vite répandue de certains engouements nouveaux des amateurs ; l'activité des rabatteurs s'est subitement mise en campagne avec les progrès dans l'information et le déplacement qu'entraînaient les façons de vivre d'aujourd'hui, et voilà pourquoi, dans les derniers mois, nous avons vu tout d'un coup le marché encombré (le mot n'est pas trop fort) d'articles ignorés la veille. La « Vierge XIVe siècle » a été l'un des plus demandés et des plus offerts. On n'a pas discerné toujours entre le morceau de série, la pièce de fabrique et l'œuvre rare et unique ; l'étrangeté parfois a frappé plus que la beauté. Mais dans le nombre considérable de ceux qui nous sont passés sous les yeux, des morceaux exquis se sont rencontrés que le musée ne pouvait se dispenser de convoiter. Tous ne sont pas, hélas! entrés, comme nous l'eussions souhaité, par la bonne porte : quelques-uns font un stage dans les cabinets d'amateurs amis et rentreront au bercail un peu plus tôt ou un peu plus tard, comme sont déjà rentrées les Vierges charmantes de la collection Bossy. D'autres sont partis irrémédiablement pour l'Allemagne ou l'Amérique. Nous avons été assez heureux toutefois pour en retenir plusieurs qui comptent certainement, de l'avis de tous, parmi les meilleurs spécimens du genre. La Vierge que M. Michel présentait à nos lecteurs dans le premier numéro de cette revue, il y a bientôt deux ans, est de ce nom-

bre. Celle que l'on trouvera reproduite ci-contre en est certainement aussi.

Qu'elle est différente, cependant, de la première, non seulement pour qui est sensible aux nuances, mais pour qui sait simplement regarder! c'est non seulement la matière qui est tout autre, là la pierre peinte, ici le bois, mais c'est surtout l'esprit. C'était dans la première un charme doux d'intimité, de modestie, de délicatesse ; c'est quelque chose ici de plus agressif et de plus provocant. On ne peut s'empêcher de se rappeler le mot de Ruskin, à propos de la *Vierge Dorée* d'Amiens, cette « soubrette picarde ». En partie injuste pour la grande dame de la cathédrale amiénoise, l'impression se rapproche de la vérité quand on considère ses dérivés, et celle-ci est du nombre, évidemment.

On la dit venir d'Abbeville, et tous les caractères qu'elle accuse la rapprochent bien aussi comme époque de la fameuse *Vierge Dorée*. C'est la grâce mondaine qui s'accuse, le sourire qui s'accentue dans le type de la Vierge mère, en même temps que la petite figure de l'enfant se met à grimacer. Le dialogue de l'un à l'autre, à peine indiqué jadis, se fait plus animé et plus familier et l'allure du groupe, en même temps, devient plus mouvementée, les attitudes sont même quelque peu forcées, et les plis des vêtements, autrefois larges et monumentaux, se creusent et se compliquent en recherche de froissements naturalistes, qui vont plus tard retourner aux formules compliquées et hors nature.

Le présent morceau, du reste, ne nous paraît pas devoir se placer plus tard que le premier quart du XIVe siècle : dans le style plus aigu, plus raffiné, quelque chose subsiste encore de la vigueur et de la grandeur d'autrefois. Point de mièvrerie ni de maniérisme. C'est une sculpture souple, vivante et large d'effet. Taillé en plein cœur de chêne, le morceau est d'une maîtrise savoureuse, pleine de décision et d'accent. Nous sommes aussi loin que possible du banal tour de main qui s'acquérait dans les ateliers et se répétait à satiété pour satisfaire la piété des clients. Nous saisissons même ici le travail du huchier dans toute sa pureté, et sa franchise un peu rude, puisque ce travail a été dépouillé par le temps des agréments qu'on lui avait ajoutés : enduit polychrome adoucissant les arêtes et accentuant les modelés, rehauts d'or et même accessoires d'orfèvrerie, couronne en particulier qui devait compléter la silhouette de la tête par-dessus le voile. Telle quelle, c'est une œuvre d'art de premier ordre et qui tiendra certainement une place d'honneur dans nos séries de sculptures du moyen âge.

Paul Vitry.

LES DÉCORATIONS DU CHATEAU DE BERCY (1)

D'après les relevés exposés au Musée des Arts décoratifs

(Planche 30.)

Grace à un prêt de M. le marquis de Nicolay, neveu du dernier marquis de Bercy, le Musée des Arts décoratifs possède pour quelques mois une collection de vingt-sept aquarelles qui reproduisent avec un art précis les décorations du château de Bercy au moment de sa démolition.

Cette belle demeure, détruite en 1861, s'élevait au milieu d'un parc magnifique, dans la plaine qui séparait le faubourg Saint-Antoine des maisons de Conflans et de Charenton. En 1860 une vente aux enchères en dispersa les décorations intérieures et quelques objets mobiliers, sièges, tables, écrans, consoles, meubles de grand apparat. Les relevés exécutés par Frölicher à cette époque nous donnent exactement l'aspect extérieur et intérieur d'une habitation qui, construite en partie à la fin du XVIIe siècle, ne fut aménagée et décorée que dans le premier quart du XVIIIe siècle. L'art de la Régence nous offre là le type parfait de ces boiseries sculptées en plein chêne qui, tout en s'inspirant des modèles somptueux de Versailles, décoraient de panneaux gardant la teinte naturelle du bois des salons et des cabinets qui servaient à la vie intime et aux réceptions choisies d'une

(1) Les points essentiels de cette courte notice sont empruntés à la *Topographie historique de la seigneurie de Bercy* par Ch.-Henri de Malon, seigneur de Bercy, éditée par M. de Boislisle avec un avant-propos et des notes (*Mémoires de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, tome VIII (1882), p. 1 à 94).

famille de magistrats bien apparentée et pourvue d'offices dans les finances.

Charles Henry de Malon Ier, seigneur de Bercy, président au Parlement de Paris, avait en 1658 démoli un ancien logis seigneurial possédé par sa famille depuis 1523 et que les royalistes avaient saccagé pendant le blocus de Paris. Il avait demandé à François Le Vau, frère cadet de Louis Le Vau, les plans d'un nouveau château ; celui-ci devait s'élever dans la partie la plus élevée du parc, d'où se découvrait une vue très étendue. François Le Vau, dont les projets ont été gravés par Ch. Olry Deloriande, avait placé le château sur une grande terrasse; les façades s'ornaient à profusion de statues, de vases et de trophées dans le goût noble et pompeux de l'époque. A l'intérieur, au rez-de-chaussée, s'étendait une immense galerie qui rejetait les pièces de réception au premier étage.

François Le Vau mourut le 4 juillet 1676, un mois après le président de Bercy. Le gros œuvre de sa construction était achevé en partie, mais ses projets d'ornementation ne devaient pas être exécutés.

Son fils, l'intendant Anne-Louis-Jules de Malon, acheva le bâtiment du côté de Paris, combla les fossés, établit les terrasses et aménagea les alentours du château en y disposant une avant-cour magnifique avec grille, fossés et demi-lune; il chargea André Lenôtre de dessiner les jardins. Mais, occupé par de nombreux procès, Anne-Louis-Jules délaissa l'édifice qui se trouva à sa mort, en 1706, presque en ruines, sans fenêtres ni couvertures. A l'intérieur les appartements avaient été conçus sur un plan si vaste qu'ils étaient inhabitables.

C'est son fils Charles-Henry de Malon II qui termina le château de Bercy. Né en 1678, il avait été à l'âge de vingt-huit ans pourvu, sous le nom de M. de Conflans, d'un office de conseiller au grand conseil (30 avril 1701). Son mariage avec Charlotte-Angélique Desmarets, fille de l'ancien intendant des finances, le mit au premier rang et lui facilita l'acquisition d'une charge d'intendant des finances en 1707. Après la mort de Louis XIV, il suivit Desmarets dans sa disgrâce, et se retira dans son domaine, qu'il acheva, embellit et dont il écrivit la Topographie historique. Il mourut en 1742 de la petite vérole.

C'est seulement à partir de 1712 que Charles-Henry de Malon II reprit les travaux du château. Il choisit comme architecte Jacques de la Guépière, qui dès 1714 avait achevé le château, la chapelle, les écuries et les communs. Le chartrier de Bercy conserve une partie de ses plans et de ses études et c'est sous l'aspect qu'il lui avait donné que nous apparaît le château de Bercy dans la grande aquarelle de Ricois exposée au Musée des Arts décoratifs.

Deux avant-corps aux toits mansardés et aux frontons triangulaires flanquent un corps central surmonté d'un fronton circulaire au milieu duquel se détache un cartouche armorié. De hautes fenêtres séparées par des pilastres s'ouvrent au premier étage sur un large balcon de fer forgé; au rez-de-chaussée les portes à petits carreaux donnent accès à un perron dont les marches mènent aux terrasses; de là on découvre la vue de Paris et du cours de la Seine à travers la perspective des allées d'un parc immense.

A l'intérieur, des modifications considérables avaient été apportées à l'œuvre de Le Vau. La grande galerie du rez-de-chaussée faisait place à des appartements d'une distribution plus commode. Les aquarelles de la collection nous montrent le vestibule dallé de marbre noir et blanc. Il était décoré de pilastres entre lesquels se détachaient, en ronde bosse sur un fond de pierre blanche, de grands trophées où parmi les attributs de la chasse, de la guerre, de la pêche, de la musique et des arts se jouaient des génies ailés.

Les murs de la salle à manger, revêtus d'un marbre rouge veiné de gris, s'encadraient de bordures et de consoles en bronze vert ornées de ces masques de femmes aux traits charmants que les artistes français modelaient à cette époque avec une si rare perfection aussi bien en clefs de fenêtres ou de portes, qu'en appliques de meubles ou de pendules. Le grand buffet de marbre supporté par trois pieds en consoles s'accompagnait à droite et à gauche de deux fontaines placées dans des niches d'où un jet d'eau continu coulait d'un masque barbu dans des vasques en coquille. La boiserie en chêne du grand salon se composait de panneaux chantournés, décorés d'entrelacs symétriques, séparés par des pilastres corinthiens sobrement sculptés des mêmes motifs. Au-dessus de chacun d'eux s'encadrait dans une bordure dorée de forme ovale une scène mythologique. Les portes sculptées pareillement étaient surmontées de peintures figurant des vases fleuris. Cette décoration, acquise par l'impératrice Eugénie à la vente de 1860, fut replacée à peu près en son état primitif dans son hôtel particulier de la rue de l'Élysée, qui

devint plus tard la propriété du baron de Hirsch.

A cette pièce destinée aux grandes réceptions succédaient un salon de musique, un grand cabinet d'assemblée, une salle de billard, décorés avec plus de sobriété. Les cheminées de marbre précieux, les consoles et les trumeaux sculptés de masques enguirlandés y offraient cependant encore les mêmes qualités d'exécution ainsi que les corniches dont les rinceaux entouraient des oiseaux fabuleux et des jeux d'enfants.

Au premier étage, desservi par un escalier placé dans l'un des avant-corps de l'habitation, se trouvaient les pièces dans lesquelles se montraient les décorations les plus somptueuses. Charles-Henry de Malon était un homme cultivé. En 1714 il avait été nommé académicien honoraire par l'Académie des inscriptions et belles-lettres à la place de l'évêque de Soissons Fabio Brulart de Sillery. Aussi avait-il installé sa grande et sa petite bibliothèque dans cette partie du château, plaçant ses livres précieux dans des armoires prises dans une boiserie d'une richesse extrême que surmontaient des peintures allégoriques encadrées dans des bordures chantournées à relief très saillant.

Les portes, couvertes de sculptures, surmontées de bas-reliefs cintrés en bois figurant des enfants assis de chaque côté d'une sphère, ouvraient sur une grande galerie qui donnait également accès à droite et à gauche sur onze pièces servant d'appartements privés et décorées dans le même goût. Une aquarelle nous montre un panneau de boudoir dont la corniche supportait deux grands vases de la Chine à lambrequins rose et or que possède encore le marquis de Nicolay. La disgrâce qu'avait subie M. de Bercy en 1715 dura jusqu'à sa mort : il y avait trouvé les loisirs nécessaires pour terminer son œuvre et en soigner tous les détails avec la perfection que nous admirons aujourd'hui.

Le dernier des Malon, Charles-François, mourut en 1809. Sa sœur, qui avait épousé Aymard-François-Marie-Chrétien de Nicolay, eut un fils, Aymard Charles-Théodore-Gabriel de Nicolay, qui hérita de son oncle sous la condition expresse de relever le nom et les armes de Bercy. Mais pendant le cours du XIX[e] siècle le domaine de Bercy avait subi des diminutions telles que son aliénation devint inévitable. Le développement des entrepôts de vins, la création des bastions de Paris en 1842, la construction de la ligne du chemin de fer de Paris à Lyon qui creusa au pied du château une large tranchée, enfin l'acquisition d'une partie du parc par la Ville de Paris pour l'agrandissement du bois de Vincennes, décidèrent le marquis de Bercy à céder le reste de sa propriété à un syndicat qui démolit le château en 1861.

En 1860 les meubles et boiseries avaient été dispersés dans une vente aux enchères. Parmi les principaux acquéreurs on cite les noms de l'Empereur et de l'Impératrice qui acquirent pour 2 500 francs un petit salon du premier étage et pour 19 000 francs le grand salon à pilastres, six médaillons ovales et une cheminée en marbre blanc avec bronzes dorés. Nous avons vu plus haut l'emploi qui fut fait de la seconde de ces boiseries. La première fut replacée au Palais de l'Élysée et décore le Salon dit des aides de camp. La cheminée en est particulièrement remarquable.

Le baron James de Rothschild acquit les lambris de la petite bibliothèque pour 28 000 francs. Ces boiseries, qui étaient parmi les plus précieuses du château, furent détruites dans un incendie avant d'avoir été replacées dans le château de Ferrières. On ignore le nom de l'acquéreur de la grande bibliothèque.

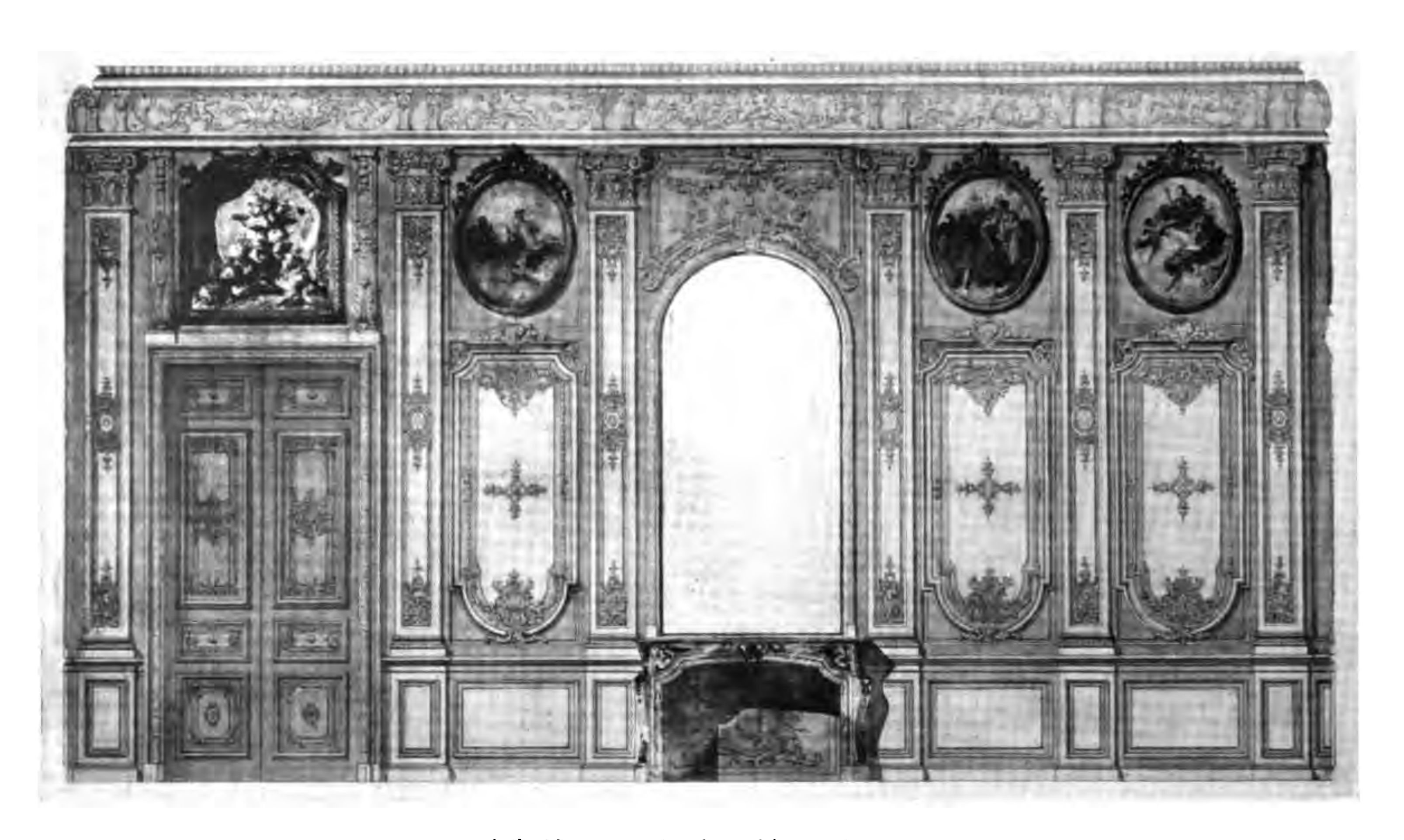
Mme de Courmont acheta une boiserie pour un château voisin d'Armainvilliers. Le peintre Séchan recueillit quelques panneaux pour sa maison de la rue La Rochefoucauld, et le duc de la Rochefoucauld Bisaccia se rendit également acquéreur de boiseries pour son hôtel de la rue de Varenne.

Citons encore parmi les acquéreurs M. Édouard André et un Anglais, M. Strod, qui fit remonter des débris de décoration dans son château de Cambden-place à Chislehurst (1). Le Musée des Arts décoratifs possède un fragment de panneau qui lui a été donné par l'impératrice Eugénie.

Quoique le château de Bercy ait déjà été l'objet de publications de valeur et que les moulages des principales décorations soient dans le commerce, il faut former le vœu que ces précieuses aquarelles, témoignages si fidèles d'une des plus belles demeures du XVIII[e] siècle, soient réunies dans un album qui contiendrait, à côté des reproductions des boiseries aujourd'hui dispersées, celles des tableaux et des meubles qui ornaient le château et dont quelques-uns, du plus beau travail, sont encore dans la possession du marquis de Nicolay.

L. Metman.

(1) *L'Art décoratif dans le Vieux Paris*, par A. de Champeaux, Paris, 1898, p. 307 et suiv.



Bibliothèque de l'ancien château de Bercy.
D'après un relevé exposé au Musée des Arts Décoratifs.

LE MUSÉE RÉMOIS

Au Musée de Reims

Au mois de juillet dernier, quelques jours après l'apparition dans la Revue des Revues *d'un article de M. L. Réau intitulé* Musées de France et Musées d'Allemagne, *nous recevions de notre éminent collaborateur M. Jadart, conservateur du Musée et de la Bibliothèque de Reims, une lettre protestant contre la sévérité des appréciations contenues dans l'article de M. Réau.*

« Loin de moi, nous écrivait M. Jadart, la pensée que tout soit pour le mieux dans nos musées de France; il y a encore bien des progrès à y réaliser. Mais taxer les conservateurs d'*inertie* et les collections d'*indigence*, c'est aller contre la vérité. Les musées d'Allemagne peuvent avoir beaucoup d'avantages sur les nôtres à bien des égards, et rien n'est plus sage que de nous les proposer comme un objet de salutaire émulation. Il importe cependant de ne pas rabaisser ou feindre d'ignorer tant d'efforts accomplis en France. Est-ce que le *Musée lorrain* à Nancy n'est pas, par exemple, un excellent type de collection provinciale? En ce qui nous concerne, il ne faut pas oublier qu'à Reims, depuis vingt ans, d'admirables séries de tableaux modernes sont venues accroître l'ancien fond du musée : les legs Lundy, Kasparek, Warnier, et le plus riche comme le plus récent, le legs Vasnier, sont un objet constant d'admiration pour nos visiteurs tant français qu'étrangers. Sans doute notre installation n'est pas parfaite; mais le dernier au moins de ces ensembles va être accessible dans des conditions très honorables.

« Il ne faut pas trop médire de nous : il faudrait surtout nous connaître avant de nous livrer au ridicule ou de nous vouer à l'impuissance. Il faudrait se rendre compte de nos richesses en même temps que l'on indiquerait ce qui est à réformer ou à améliorer. Mais les encouragements valent mieux que le dénigrement, et de bons conseils que des reproches souvent immérités... »

En même temps que la lettre dont nous venons de citer les passages principaux et à laquelle nous ne saurions qu'applaudir pour notre part, M. Jadart nous envoyait l'article ci-dessous, que nous sommes heureux de mettre sous les yeux de nos lecteurs, comme nous désirerions le faire pour toute manifestation intéressante de l'activité provinciale.

N. D. L. R.

Un musée n'est pas seulement une collection d'œuvres d'art offertes à l'admiration, à la curiosité et à l'étude des visiteurs, c'est aussi un lieu de recueillement pour l'individu qui réfléchit et compare les choses anciennes et modernes. Par conséquent, le musée doit contenir, dans une ou plusieurs salles, des vestiges du passé, des traces de nos ancêtres les plus rapprochés de nous. Je ne parle pas ici seulement d'archéologie et de découvertes de fragments des civilisations antiques, ensemble qui appartient à un musée spécial d'archéologie. Mais j'entends les choses plus ou moins artistiques qui rappellent les métiers, les costumes, les mœurs, les faits historiques, les monuments d'une époque peu lointaine, quoique souvent déjà oubliée de nos contemporains, et qui peuvent entrer dans tous nos musées. Le *Musée Carnavalet* à Paris, et le *Musée lorrain* à Nancy, voilà des types et des modèles d'un musée entier consacré à l'intelligence et à la mise en lumière du passé. Ce ne peut être le cas de tous nos musées ni de toutes nos villes. L'unité du musée peut empêcher, en beaucoup de localités, cette création à part, qui reste excellente toutefois en son genre.

Prenons l'espèce la plus répandue : un musée municipal, avec séries de tableaux et d'œuvres de sculpture, de curiosités et de reliques en tous genres. Il s'agit de distribuer à part, en une ou plusieurs salles, ce qui concerne la localité, ce qui peut instruire particulièrement les habitants et même les étrangers sur l'histoire du pays et la connaissance de ses monuments, de ses usages et de ses goûts à travers les siècles.

Pour indiquer ce qui peut se faire, nous allons résumer ce qui s'est fait au Musée de Reims en faveur des œuvres et des souvenirs de la localité. Nous laisserons en ce moment de côté les collections spéciales d'archéologie et d'ethnographie, cette dernière surtout méritant une description à part, sous le titre de *Musée Ethnographique de la*

Champagne, qui lui a été donné par son fondateur, M. le Dr Guelliot, en 1902.

Mais, dans le musée même consacré aux Beaux-Arts, malgré l'exiguïté des locaux qui est inévitable dans un hôtel de ville, une longue galerie et trois salles contiguës ont été réservées, en 1898, à un ensemble rémois sous le nom de *Musée rémois* (1). L'ordre n'a pu être rigoureusement méthodique, et un certain nombre d'objets de cette catégorie sont restés dans le musée général ou en d'autres endroits pour des raisons de convenance ou de priorité (2). N'importe, la classification est faite dans ses grandes lignes et en voici le détail sous trois catégories.

PORTRAITS

La galerie est entièrement consacrée aux portraits, peintures originales presque uniquement, quelques dessins, pastels ou gouaches. Ce sont tous personnages d'origine rémoise ou dont l'existence se lie intimement à l'histoire locale depuis le XVIe siècle jusqu'à nos jours. La collection atteint maintenant environ cent cinquante portraits.

Sur ce chiffre total, il s'en trouve au moins la moitié, soit quatre-vingt-un, qui remontent aux XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles. Sans prétendre assimiler notre galerie ancienne à une grande collection historique, il suffit de citer les noms du *cardinal de Lorraine*, du chancelier *Brûlart*, de *Nicolas Bergier*, de *Rainssant*, de l'abbé *Pluche*, de *Godinot*, pour démontrer l'intérêt local et général de cette série.

Les portraits peints depuis la Révolution, au nombre de soixante-dix environ, comptent surtout des notabilités urbaines, administrateurs, médecins, industriels, artistes, militaires, ecclésiastiques et érudits, sans oublier les bienfaiteurs de nos établissements divers.

A ces peintures, il faut ajouter les bustes anciens et modernes, les médaillons et les autres reproductions plastiques des traits d'hommes contemporains, et nous arriverons au chiffre de près de deux cents figures rémoises. Un cartouche accompagne chaque pièce, avec le nom et les dates du personnage, le nom et les titres de l'auteur : *Rogier* par Sigisbert Adam, *Godinot* par Cousinet, *Linguet* par Pigalle, *Colbert* par E. Guillaume, etc., auxquels sont jointes les œuvres des artistes rémois actuels : L. Chavalliaud, René de Saint-Marceaux, etc.

(1) *Livret du Musée rémois à l'hôtel de ville de Reims*. Prix : 0 fr. 25. Reims, 1898, in-16 de 36 pages.

(2) Salle publique de la Bibliothèque pour les chroniqueurs et érudits; salle des Commissions du Conseil municipal pour les portraits des maires de Reims, etc.

MONUMENTS

La salle des Monuments rémois est déjà encombrée, parce qu'elle est commune avec les toiles de l'ancienne École de Reims, et que son développement nécessiterait une galerie spéciale. Plus de cent œuvres diverses sont consacrées à la reproduction de la cathédrale et de Saint-Remi, à la restitution de l'ancienne église Saint-Nicaise et d'autres églises détruites, aux mosaïques romaines et aux pavés ou carreaux vernissés, aux édifices, aux rues et places de la ville moderne. La fameuse maison des Musiciens, dans la rue de Tambour, y figure sous la forme d'une aquarelle vigoureuse, signée d'un nom bien connu d'artiste rémois : *E. Auger*.

Le même artiste a récemment inauguré une série nouvelle, formant un panneau à part, celle des monuments et œuvres d'art des églises rurales : abside de Cormicy, vitrail de Villers-Franqueux, retable de Cauroy-lès-Hermonville, etc. Il est temps de faire connaître ce genre de richesses, trop ignoré des amateurs, sinon des brocanteurs qui les convoitent.

Deux vues, peintes au début du XVIIe siècle, offrent l'enceinte de Reims, ses remparts, et constituent la principale curiosité historique de ce cabinet rémois, avec une vue, également ancienne, de l'abbaye de Saint-Nicaise.

ŒUVRES D'ARTISTES RÉMOIS

Il serait présomptueux de parler d'*École de Reims* pour la peinture locale depuis le XVIe siècle, bien que le catalogue du musée, publié en 1881, ait remis en honneur beaucoup de noms d'artistes rémois en les répartissant dans l'*École française* (1).

Néanmoins, nous ne craignons pas de disposer l'ensemble principal de ces œuvres, écloses à Reims ou produites par des enfants de Reims, dans une salle spéciale et de manière à y former une suite chronologique. C'est une attraction pour le public, un stimulant pour les jeunes artistes qui peuvent considérer là les essais de compatriotes et d'amis,

(1) *Catalogue du Musée de Reims*, par Charles Loriquet, 1881, p. 55 à 220.

un renseignement très précis pour les étrangers et les visiteurs.

L'École de dessin, fondée à Reims en 1750, a formé beaucoup de peintres et de dessinateurs connus sur place : Clermont, Perseval, Deperthes, Germain, Rêve, etc. Il en est peu qui se soient produits sur un plus vaste théâtre. Mais, dans l'école contemporaine, il est quelques artistes rémois, dont on retrouve les premières œuvres au musée et qui se sont fait un nom dans les Salons et aux Expositions de la capitale : Armand Guéry, Emile Barau, Emile Wéry, et d'autres encore dont l'État a récompensé le talent et propagé la réputation.

Des uns et des autres, nous tenons à honneur de tenir en lumière quelques productions, parfois des dons généreux, témoignages de gratitude pour la ville qui a favorisé leurs débuts. C'est une leçon et une espérance.

Henri JADART.

LES PORTES DU PALAIS DE JUSTICE AU MUSÉE DE DIJON

(PLANCHE 31.)

HUGUES Sambin nous apparaît comme représentatif de l'école décorative bourguignonne dans la seconde moitié du XVI[e] siècle. Soit; seulement il ne faut pas le surfaire et nous conter, par exemple, qu'il fut l'élève et l'ami de Michel-Ange. Le manque de critique suffit à expliquer, non à justifier un tel accès de vanité provinciale, mais on éprouve aujourd'hui quelque honte à lire ce que l'on imprimait sérieusement il y a un demi-siècle.

Il était de Gray, c'est-à-dire Comtois, et arriva, mais à une date inconnue, à Dijon, pour entrer avec son frère en apprentissage chez un maître menuisier originaire de Troyes, Jean Boudrillet, qui avait exécuté dans le style fleuri, un peu païen de la Renaissance, les stalles de l'église Saint-Bénigne de Dijon, fâcheusement détruites à la Révolution. Reçu maître menuisier — entendons-le au sens de sculpteur sur bois — le 8 mars 1549, Hugues épousa la fille de son patron, et le 15 janvier 1555 devenait juré de la corporation. Dès lors il va être pour un demi-siècle l'homme universel à Dijon et il n'y aura bonne fête, entrée royale ou princière, où l'on ne fera appel à lui pour créer ces décorations éphémères où la Renaissance prodiguait tant de magnificence et de grand goût. Puis pendant plusieurs années il travaille au château de Pagny (Côte-d'Or), pour Léonor Chabot, comte de Charny, lieutenant général en Bourgogne. Mais dans les bâtiments transformés en forme, rien ne subsiste des anciennes décorations, et il faut exclure délibérément celles de la chapelle, avec les délicates ciselures de la façade, les tombeaux mutilés des anciens Vienne, et la belle clôture en marbre conquise par M. Foulc, le grand collectionneur parisien.

Des rapports de Chabot avec Sambin, il nous reste un témoignage direct dans le livre : *Œuvre de la diversité des termes dont on use en architecture*, imprimé à Lyon en 1572. C'est un petit in-folio dédié au comte de Charny, et comprenant avec un beau frontispice armorié dix-huit planches excellemment gravées sur bois. Entendez que le mot *termes* indique non une nomenclature de vocables techniques, mais des cariatides se terminant en gaine. Du reste, malgré le verbiage des explications dans lesquelles l'« architecteur » invoque à tort et à travers les ordres antiques, en aucun temps, en aucun lieu on n'a employé dans les monuments de telles figures ; ce sont des modèles pour menuiserie d'art, et dans son beau livre : *Le meuble de France au XVI[e] siècle*, Paris 1889, Edmond Bonnaffé ne s'y est pas trompé. En croyant faire œuvre d'architecture, le bon Sambin s'est affirmé ce qu'il était, un menuisier supérieur.

En ces temps lointains, la province ne recevait pas de Paris ses modèles, ses produits et ses artistes; chacune avait son art propre de la pierre, du bois, des métaux et des gemmes. Ainsi, au XVI[e] siècle, le meuble bourguignon se présente robuste, copieux, avec un rien d'exubérance nullement déplaisante, et si nous ne rencontrons pas ici le charme aisé de l'Ile-de-France, la sobriété grave de l'école lyonnaise, il y a dans les morceaux de bois taillés à Dijon une abondance, une force qui répondent bien au caractère d'une race plus éloquente que poétique.

Laissant de côté Sambin architecte et même ingénieur, je ne m'occuperai que du menuisier. Et encore choisirai-je dans son œuvre deux pièces seulement, l'une authentique, l'autre seulement probable, les portes du palais de Justice de Dijon, au musée de la ville.

La porte du Scrin est un simple vantail haut de 2m,02, large de 0m,88, qui fermait le cabinet des archives au palais du Parlement, aujourd'hui palais de Justice. C'est une pièce parfaite de composition et de travail, vierge de toute restauration et de tout polissage; on a même conservé à l'état fruste le cadre inférieur qui semble avoir été mis à mal par des coups de pied impatients. On remarquera le calibre excellent des parties, la progression de l'ornementation très sobre à la base, abondante dans le panneau médian, copieuse enfin et en dehors dans le demi-cercle supérieur où parmi des armes antiques on voit les emblèmes de la justice et de la vigilance, le lion et la cigogne. Et tout cela est modelé, dirais-je volontiers, dans un bois dont l'assemblage ne présente ni un gauchissement ni une fissure. Enfin le temps a donné au noyer la couleur et le luisant d'une cornaline sombre. L'attribution à Sambin n'est pas douteuse; nous avons, en effet, aux archives de la Côte-d'Or, l'ordonnance du paiement à lui fait par les trésoriers de France de 24 écus restant dus sur les 198 — un peu plus de 5 000 francs de notre monnaie — prix convenu pour la porte du Scrin et la clôture de la chapelle; celle-ci est reproduite dans le *Dijon et Beaune*, par M. Kleinclausz, dans la série des *Villes d'art célèbres*.

Maintenant il faut reconnaître que le document certain nous manque pour la porte extérieure; toutefois, si elle n'est pas de Sambin, elle appartient bien à son école. Plus grande que la porte du Scrin et à deux vantaux (haut. 3m,40, larg. 2m,05), elle est aussi plus riche de composition, mais assurément non supérieure au point de vue du travail. Après l'avoir laissée se morfondre pendant plus de trois siècles à toutes les intempéries et au vandalisme des hommes, on a pris enfin le parti, et il était temps, de remplacer l'original par une copie supérieurement exécutée, mais en chêne et non en noyer. Aujourd'hui les deux vantaux sont au musée de Dijon, dans la salle dite des Gardes, près de la porte du Scrin, sous la belle tribune menuisée mise en place à l'occasion de la venue à Dijon de Henri II et de Catherine de Médicis, en 1548.

Si nous avons admiré de tout temps la belle ordonnance de l'ensemble, l'harmonie graduée des reliefs, l'heureuse disposition des parties, on était étonné cependant de rencontrer certains vides dans la structure décorative. Ainsi on se demandait pourquoi les guirlandes un peu lourdes du cintre retombaient si mal à propos sur un espace nu. Eh bien, le nettoyage auquel, sous la direction de MM. Joliet et Gaitet, conservateur et conservateur adjoint du musée, a procédé un des employés, M. Legrand, avec un soin, un respect digne des plus grands éloges, non seulement a mis à découvert l'épiderme du bois voilé depuis des siècles par les enduits et les encrassements, mais encore a fait reconnaître la trace certaine d'un fronton échancré qui soutenait les guirlandes, et d'autres plus petits disparus des panneaux médians. Ces parties sont restituées dans l'image ci-contre, et on comprend ce que leur enlèvement ferait perdre de sa fermeté à l'ensemble.

On n'insistera pas sur les beautés de cette composition magistrale, à laquelle on pourrait tout au plus reprocher un peu de gaucherie dans l'agencement des trophées supérieurs. Mais on terminera cette étude par une observation qui a bien son importance. Rapporter ainsi à grand renfort de colle forte ou de chevilles, des pièces aussi nécessaires à la structure que les frontons dont il s'agit, et faites pour disparaître, comme il ne manqua pas d'arriver, est une mauvaise pratique et annonçant la décadence. Les sincères huchiers et lambroisseurs du moyen âge n'auraient pas même eu l'idée d'un pareil artifice, et si quelque gâte-métier se l'était permis, les jurés l'en eussent exemplairement puni. Mais à la fin du XVIe siècle les bonnes et saines traditions commencent de se perdre. A Notre-Dame de Paris, la menuiserie des stalles exécutées au déclin du règne de Louis XIV par du Goulon, ne sera qu'une façade magnifique de bois sculpté dissimulant les plus pauvres assemblages. Et je n'ai pas besoin de rappeler à quelles extrémités de mauvais goût, comme de misérable exécution, arrivera l'art du bois, on peut dire l'art décoratif tout entier, sous la Restauration et le règne de Louis-Philippe. Un des plus grands bienfaits, le plus grand peut-être de l'archéologie, aura été de remettre en honneur, et en pratique, les loyaux, les excellents procédés de nos lointains ancêtres du moyen âge.

Henri Chabeuf.

MUSÉES DE PARIS ET DE PROVINCE

Notes et Informations

MUSÉE DU LOUVRE

✣ ✣ ✣ **Les Chardin.** — On peut voir aujourd'hui exposés dans la salle du XVIIIe siècle les deux portraits de jeunes gens, l'*Enfant au toton* et le *Jeune homme au violon* qui avaient été prêtés cet été par M. Trépard à l'Exposition de la rue de Sèze et dont nous avions annoncé l'acquisition. Cette acquisition, votée par les commissions compétentes, avait été quelque peu différée à la suite d'objections venues du dehors et que l'on a longuement discutées vers le temps de la clôture de l'Exposition. Le ministre, par sa signature donnée au mois d'août dernier, a ratifié l'avis unanime émis par les conservateurs et par le Conseil des Musées, avis, du reste, qui était partagé par tous les connaisseurs et amateurs désintéressés.

✣ ✣ ✣ **Le legs Audéoud.** — Des notes de presse ont fait savoir au public, dans le courant du mois d'août, qu'un legs important venait d'être fait à l'État pour le Musée du Louvre. Un amateur d'art résidant au Caire, M. Audéoud, avait voulu enrichir de toute sa fortune, montant à plusieurs millions, notre grand musée national, après avoir donné ses collections de céramique à Sèvres et ses livres à la Bibliothèque nationale.

L'évaluation exacte du legs, qui est considérable, n'a pas encore été donnée, et son utilisation, qui pourra d'ailleurs être discutée, étant donnés les termes du testament, ne peut encore être indiquée avec précision. Il est à souhaiter que, si la majeure partie de la somme profite comme de juste à l'accroissement des collections, leur installation matérielle bénéficie également de cette aubaine.

✣ ✣ ✣ **Le vandalisme.** — Une série d'actes de vandalisme stupide ont été commis dans les derniers mois dans les salles de peinture. Le *Déluge* de Poussin, un *Paysage* de Berghem, enfin la *Chapelle Sixtine* d'Ingres ont été successivement dégradés par des individus plus ou moins responsables de leurs actes. Le bruit fait autour de ces accidents n'est pas, malheureusement, pour en empêcher le retour. Pour les prévenir dans la mesure du possible, il est évident que l'augmentation promise du nombre des gardiens est très utile, que la mise sous verre de certaines toiles est une précaution gênante souvent, mais prudente presque toujours. L'obligation du droit d'entrée par contre, réclamée par certains, serait inefficace à notre avis, et de plus vexatoire et injuste dans une collection d'État. Ce qu'il faut surtout, puisque nous vivons sous le régime démocratique et que nous en prétendons invoquer le bénéfice, c'est rendre la démocratie consciente de ses devoirs en même temps que de ses droits ; c'est amener le public à respecter et au besoin à protéger lui-même ce qui lui appartient. Les œuvres d'art de nos musées, publics et gratuits, sont *sous la sauvegarde du public*. Il importerait de le lui rappeler plutôt que de le menacer sans cesse des gendarmes et des policiers.

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS

✣ ✣ ✣ Les collections du Pavillon de Marsan viennent de s'enrichir d'une très importante collection d'étoffes anciennes, velours et soies du haut moyen âge, du moyen âge et de la Renaissance. Nous avions déjà annoncé l'exposition temporaire d'une partie de cette collection appartenant à M. Bardini. Il faut féliciter la commission du Musée de l'Union centrale de l'avoir retenue même au prix d'un assez gros sacrifice. Plusieurs des morceaux exposés aujourd'hui sont de toute rareté et feraient la gloire de n'importe quelle collection. Tous sont d'admirables documents, somptueux ou discrets, qui viennent se joindre très utilement aux collections déjà rassemblées pour la plus grande joie des amateurs et le plus grand profit des artistes modernes, clients habituels du musée.

MUSÉE DE L'ARMÉE

✣ ✣ ✣ La Galerie des Uniformes, où sera évoquée toute l'histoire du costume militaire, est en bonne voie d'achèvement et pourra être ouverte au public dans les premiers jours de novembre prochain. On vient d'accrocher, dans la salle Bugeaud, le grand tableau de Boutin, cédé par le Musée de Versailles, qui représente Louvois exposant à Louis XIV, entouré de ses maréchaux, le plan des Invalides.

D'autre part, le musée a cédé au Musée Carnavalet, où ils seront mieux à leur place, un plan de Paris en 1830 et le plan du boulevard du Temple au moment de l'attentat de Fieschi.

MUSÉE GALIERA ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣ ✣

✣ ✣ ✣ Après quatre mois de très vif succès, l'Exposition de la porcelaine a fermé ses portes le 29 septembre. La clôture de cette exposition entraîne celle du musée, qui va procéder au renouvellement de son exposition générale permanente.

✣ ✣ ✣ **Mobilier du XVIIe et du XVIIIe siècle.** — Nous avons plusieurs fois déjà signalé les heureux retours qui ont enrichi nos collections nationales d'admirables pièces d'ameublement réservées jadis par les commissions révolutionnaires et qui servaient depuis un siècle à meubler certaines de nos administrations publiques. La publication du rapport annuel de M. Bonnat a rappelé l'attention sur ces heureuses mesures.

Mais pour ne pas dépouiller complètement les établissements, les ministères en particulier, qui se dessaisissent ainsi en faveur du Louvre de leur mobilier, on leur a constamment donné en échange quelques-uns des meubles, très beaux encore, mais de moindre intérêt historique, qui formaient le fond de l'ancien musée du Garde-Meuble. Cette réserve s'épuisant malheureusement et les échanges devenant par suite difficiles, la Société des Amis du Louvre, avec sa bonne grâce et son dévouement habituels, a mis à la disposition du musée une somme de 15 à 20 000 francs pour se procurer des copies de meubles anciens destinées à être offertes en rançon des originaux de haut prix cédés par les divers ministères et que la *Caisse des Musées* ne pouvait, paraît-il, s'abaisser à payer de ses deniers.

✣ ✣ ✣ **Les débris du Musée des Monuments français à l'École des Beaux-Arts.** — Dans un article paru le mois dernier dans *les Arts* et qui s'efforce d'être sensationnel, se parant de titres tels que les quotidiens ont coutume d'en imprimer dans leurs manchettes: « Vandalisme officiel ! Un trésor d'art à sauver ! » M. Charles Saunier plaide, après bien d'autres, une cause qui est loin d'être mauvaise et qui intéresse au plus haut point amateurs et historiens. Il la plaide, peut-être, un peu trop en avocat, en enflant les arguments et sans citer suffisamment ses auteurs. Il s'agit des fragments de décorations sculptées que Duban trouva dans le local du Musée des Monuments français, devenu École des Beaux-Arts, et qu'il utilisa dans la décoration des cours de cet établissement.

Bien que le Musée des Monuments français ait été depuis longtemps fermé officiellement et dispersé, nombre de morceaux intéressants étaient encore demeurés sur place. Le marquis Léon de Laborde en fit rentrer un bon nombre au Louvre en 1851. Courajod réclama avec véhémence et obtint péniblement, vers 1885, quelques sculptures qui complétaient des monuments, dont le principal était au Louvre. Mais l'administration de l'École des Beaux-Arts opposait alors une résistance hostile aux revendications : la restitution si légitime du lion de l'amiral Chabot ne fut accordée qu'après la mort de Courajod (1895). Celui-ci avait, du reste, dressé, en 1887, dans le *Bulletin Monumental*, l'inventaire complet des fragments du Musée des Monuments français, restés à l'École des Beaux-Arts. Cette étude scientifique et critique, qui établit l'identité de nombre de fragments qui avaient perdu leur état civil, fut réimprimée et complétée dans le tome II de son *Alexandre Lenoir*, où elle occupe plus de 120 pages.

M. Ch. Saunier, qui s'est certainement servi de ce travail pour établir la liste des pièces, qui, « *à son avis* », devraient être retirées des cours de l'École des Beaux-Arts, aurait pu en prévenir les lecteurs des *Arts*, tandis qu'il se contente de citer incidemment Courajod pour le contredire sur un détail. Il aurait pu aussi suivre la méthode de son devancier, et ne pas grossir inutilement l'intérêt des monuments visés. « Michel Colombe, Jean Goujon, écrit-il, bien d'autres grands artistes, ont dans ces pierres imprimé leur génie ». Or, on chercherait en vain dans la série l'œuvre certaine de l'un ou de l'autre de ces artistes. Quelques morceaux d'école, des fragments de décoration contemporains, de très bons documents, certes, mais de chefs-d'œuvre non pas. M. Saunier traite un peu les lecteurs des *Arts*, comme les journalistes traitent leur public à un sou la feuille !

De même, lorsqu'il cite la page fameuse de Michelet sur le Musée des Monuments français, et l'éveil de « l'étincelle historique », dans son âme, on dirait que c'est tout le Musée des Monuments français qui a été dilapidé par Duban et abandonné aux intempéries, par ses successeurs. En mettant les choses au point, il s'agit surtout de

quelques beaux morceaux de décoration Renaissance, provenant de Gaillon et de la chapelle de Commines, et de quelques morceaux de réception égarés d'académiciens obscurs, tels que Poirier et Cornu. Il s'agit aussi de ce très curieux, mais très encombrant document, qu'est la grande vasque en pierre du XIII[e] siècle, provenant de l'abbaye de Saint-Denis.

Certes, Duban eut grand tort de confondre ces pierres friables et gélives avec des marbres italiens et le climat de Paris avec celui de Florence. Il aurait dû, c'était le vœu de Courajod, « inventer une décoration de portiques qui eût mis suffisamment à couvert ces restes vénérables », ne pas les sceller en saillie, les utiliser en hors-d'œuvre, les exposer à la neige et à la pluie. Les intempéries, malheureusement, depuis plus d'un demi-siècle ont fait leur œuvre, et bien des morceaux sont atteints de façon irrémédiable. Il faut les soigner, les abriter, mais, à un petit nombre d'exceptions près (1), on ne peut plus, à l'heure présente, songer à en encombrer les salles d'un musée.

Il ne faut pas qu'à une période de dédain absolu, aussi bien de la part du public et des critiques que de celle des architectes, succède une période de zèle intempestif. Courajod, d'ailleurs, qui, lui, de même que le marquis de Laborde dont il se réclamait, avait un sentiment juste de la valeur historique et artistique des œuvres en question, Courajod n'avait-il pas prévu ce retour d'opinion, lorsqu'il écrivait en 1885 : « Je crois que le meilleur moyen d'arriver à la solution rêvée par le marquis de Laborde consiste à éclairer l'opinion publique. L'opinion sait créer des courants à qui rien ne résiste, et quand une idée féconde est laborieusement arrivée à maturité, on n'a plus qu'à en abandonner l'exploitation à des agents qui réussissent toujours : .... un jour viendra donc où le Louvre, loin d'avoir rien à réclamer, aura, au contraire, besoin de se défendre contre l'encombrement. Il sera pris d'assaut par les invalides du Musée de Lenoir, s'il en reste encore au moment de la levée en masse. »

MUSÉE DE MONTPELLIER

Mme Jallaguier-Brossard, de Montpellier, vient de faire un legs important au musée de cette ville. Parmi les nombreuses œuvres qui en font partie, on signale deux paysages de Daubigny, une *Rue de village* de Millet, une marine de Jongkind, une étude de Diaz, un paysage de J. Dupré, un bronze de Clodion, le *David* de Mercié.

MUSÉE DE TROYES

M. P. Perdrizet a publié dans la *Revue de l'art ancien et moderne* du mois d'août l'explication d'un curieux tableau satirique du milieu du XVIII[e] siècle dont plusieurs répétitions se trouvent au Musée de *Calais* et au Musée de *Besançon*. La composition, d'origine italienne, représente un satyre « chassant à la chouette » comme cela se pratique en Italie, mais la chouette qui sert d'appeau est remplacée par une femme nue et les oiseaux attirés vers le piège ont tous des têtes de jeunes gens.

M. Lucien Morel, conservateur de la bibliothèque de Troyes, a signalé à M. Perdrizet depuis l'apparition de son article une autre réplique avec quelques variantes du même sujet au Musée de Troyes. Le tableau entré au musée depuis 1890 y figure sous le n° 342 du catalogue et y est désigné sous le titre du *Miroir à alouettes*, titre qui, s'il n'est pas tout à fait exact, est tout au moins plus juste que l'interprétation donnée à Besançon où un commentateur trop ingénieux avait voulu voir dans cette très simple allégorie une allusion aux querelles soulevées au XVIII[e] siècle par la bulle *Unigenitus*.

MUSÉES DE LILLE ET DE DOUAI

L'exposition de la Toison d'Or qui vient de se terminer avait puisé ses éléments dans les collections européennes les plus diverses et les plus illustres. L'Ermitage et le Prado avaient livré quelques œuvres importantes. Du Louvre même étaient venus plusieurs documents iconographiques qui, sans être d'absolus chefs-d'œuvre et sans priver nos galeries d'attraits bien recherchés, avaient cependant leur intérêt dans le milieu historique que l'on s'efforçait de reconstituer à Bruges. Tel était le relief en terre cuite polychromée de la collection Sauvageot que M. Hymans considère comme une des plus frappantes images de Charles-Quint, tel le portrait de Maximilien que le même critique estime tout particulièrement sans en pouvoir nommer l'auteur.

Certains de nos musées de province avaient été

(1) A ces exceptions, pourraient se joindre, du reste, quelques morceaux qui ont été mis à l'abri des intempéries, mais très mal exposés à l'école des Beaux-Arts, et dont la place naturelle est au Louvre.

sollicités de prêter quelques œuvres aussi, et l'exposition, en en permettant la comparaison avec d'autres œuvres similaires, leur a donné certainement plus de lustre et plus de signification historique.

Le Musée de Lille avait envoyé deux portraits de Philippe le Bon, dont l'un, qui faisait partie du don Brasseur (1878), est une assez bonne figure, énergique et colorée ; l'autre paraît une répétition assez tardive. Ils sont à peu près, du reste, dans la qualité moyenne de ces portraits assez nombreux, dont le prototype nous échappe jusqu'ici et dont aucun n'est réellement digne du personnage considérable qu'ils représentent et qui eut tant de si grands talents à son service.

On voyait encore à Bruges, venant de Lille, un Charles-Quint, acheté en 1891, qui est attribué à Amberger, et a été reconnu pour une copie de l'original, conservée au Musée de l'empereur Frédéric à Berlin. Une autre répétition se trouve avec quelques variantes à l'Académie de Vienne. L'empereur en pourpoint brodé et manteau noir y est figuré à mi-corps, tenant un gant d'une main et de l'autre un livre ouvert. D'après une inscription, il était alors âgé de trente-trois ans.

Du Musée de Douai étaient venus enfin deux tableautins assez minimes et sans grands points de contact avec l'objet historique, dynastique et héraldique de l'exposition, mais que celle-ci aura contribué utilement à mettre en lumière et à identifier. La discrétion par trop scrupuleuse des organisateurs de Bruges leur avait laissé pourtant dans le catalogue leur attribution traditionnelle. C'est là une façon de procéder qui a ses avantages évidemment et celui en particulier de ne point contrister les possesseurs des tableaux prêtés, quand ceux-ci sont des amateurs... ou des marchands, mais qui est singulièrement déroutante pour le public obligé par exemple de faire lui-même le départ entre les Van Eyck certains et ceux plus qu'hypothétiques qu'on lui offrait côte à côte.

On aurait pu renoncer ainsi à prononcer les noms d'Holbein et de Cranach à propos des deux tableaux de Douai et donner nettement le premier (on l'insinuait du reste en note) comme une copie ancienne de deux têtes de vieillards représentés dans un tableau du *Maître de la vie du monde*. Quant au second, que l'on baptise *Sirène à sa toilette*, mieux eût valu l'appeler simplement *Mélusine*, comme l'a fait M. Hymans, dans ses articles de la *Gazette des Beaux-Arts*.

M. Hymans insiste à très juste titre sur l'intérêt de cette petite Mélusine représentée dans une composition circulaire semblable au miroir qu'elle porte elle-même. Figure subtile et charmante, d'un agréable coloris, elle attire l'attention par son caractère si rare de peinture profane et fantaisiste. M. Hymans la rapproche d'un petit tableau infiniment curieux du Musée de Leipzig, intitulé le *Sortilège d'amour*, où l'on voit une jeune femme nue dans un intérieur, se livrant à des incantations bizarres. Il croit du reste le tableau de Douai un peu plus récent et le donne à quelque Flamand de la seconde moitié du siècle, apparenté à Jérôme Bosch, sinon à ce maître lui-même.

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS DE NANTES ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤

✤ ✤ ✤ Un nouveau musée consacré spécialement aux arts décoratifs a été inauguré en juillet dernier à Nantes, à côté de l'École des Beaux-Arts de la ville. La création en est due à l'initiative et à l'activité de M. Emmanuel Fougerat, directeur de l'école, grâce à qui la ville de Nantes, déjà riche d'un très beau musée de peinture et d'un musée archéologique remarquablement installé, va se trouver pourvue d'une collection non moins utile et attirante pour ses habitants et telle que nous voudrions s'en voir ouvrir dans nombre de nos villes de province, très en retard à ce point de vue sur celles de l'étranger.

✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤



Porte du Palais de Justice de Dijon.

Par HUGUES SAMBIN.

(Musée de Dijon.)

LA POISSONNIÈRE, MAISON NATALE DE RONSARD

(Planche 32.)

Le château de la Poissonnière, dont nous reproduisons ci-contre quelques aspects, est la demeure familiale de Pierre Ronsard. Ce souvenir suffirait à lui donner une valeur auprès de tous ceux que charma le poète, si l'édifice lui-même n'apparaissait comme une des constructions les plus curieuses de la Renaissance dans la région du Vendômois, fort riche pourtant en souvenirs de cette époque. La difficulté seule des communications a peut-être empêché ce petit édifice d'être aussi connu qu'il le méritait, et cela est d'autant plus regrettable qu'il est devenu difficile au promeneur d'y pénétrer aujourd'hui.

La Poissonnière est située à une trentaine de kilomètres de Vendôme, au centre de la région qu'arrosent le Loir et la Braye : en face, se dresse la colline de Trôo que domine une belle église du XIIe siècle ; dans la vallée même, à peu de distance, Artins contenait, il y a quelques années encore, de très curieuses fresques dans la chapelle de la commanderie du Temple dont cette localité était le siège. L'agglomération la plus proche est Couture, dont l'église conserve les statues tombales en pierre des parents de Ronsard, Loys de Ronsard et Jeanne Chaudrier du Bouchage. Ce sont deux figures couchées d'une exécution assez barbare, mais non dépourvues de caractère. Cachées pendant la Révolution, elles ne sont rentrées qu'assez tardivement dans l'église, où l'on n'a même pas cherché à leur rendre leur emplacement primitif : elles sont simplement déposées dans une sorte d'armoire à l'entrée de la sacristie.

Pour accéder au château, il faut gravir pendant quelques centaines de mètres la colline qui limite le val du Loir et où finit la forêt de Gastine, si souvent chantée par Ronsard. La construction est posée à mi-côte, parallèlement au cours du Loir : de ce côté elle ne présentait sans doute autrefois aucune autre ouverture que la porte en arc brisé qui existe encore. En effet, possédée dès le milieu du XIVe siècle par un ancêtre du poète, située dans un pays fréquemment bouleversé par les guerres, la Poissonnière devait présenter un appareil de défense dont sa position même donne le plan : elle avait été adossée à la colline, abrupte en ce point et qui la garantissait suffisamment contre une attaque venant de la forêt de Gastine, tandis que, plus exposée vers le val du Loir, elle ne s'ouvrait de ce côté que par une porte massive dont la fermeture était très solidement garantie, si l'on en juge par les traces, encore visibles dans la partie supérieure de la baie, des trous de scellement d'une grille, par les gonds encore en place des vantaux qui la fermaient, par les encoches enfin pratiquées dans la muraille pour recevoir une forte traverse destinée à maintenir l'huis. Les fenêtres que l'on voit aujourd'hui de ce côté ont été percées au cours du XIXe siècle pour rendre plus habitable ce vieux logis : elles ne font d'ailleurs que reproduire la disposition et les ornements de la façade intérieure. Cette préoccupation de défense ne peut pas étonner quand on se rappelle de quelles luttes cette région fut autrefois le théâtre : du temps même de Ronsard, les chroniques conservent le souvenir des dissensions qui ensanglantèrent le pays, des guets-apens que se dressaient encore à cette date les seigneurs du Vendômois et auxquels la famille du poète ne fut pas toujours étrangère. La haine entre catholiques et huguenots y fut terrible et la paix ne rentra pas dans ce coin de France avant les premières années du XVIIe siècle.

Par le porche dont nous venons de parler, on arrive dans une cour de forme triangulaire et de dimensions très restreintes, fermée d'un côté par la colline où les communs sont creusés à même le roc, et d'un autre par le bâtiment principal; sur la troisième face s'élevait la chapelle aujourd'hui détruite.

Le château lui-même comprend un corps de bâtiment à deux étages surmonté d'un comble élevé, et prolongé par une construction plus basse où se trouve la grande porte. Quatre fenêtres à meneaux seulement s'ouvrent à chaque étage dans le bâtiment principal dont le centre est occupé par une tourelle abritant l'escalier. Ces baies sont entourées d'ornements où l'on retrouve dans chaque détail le caractère du début de la Renaissance : l'élégance des proportions, la variété des motifs en font à ce point de vue un des plus curieux monuments du Vendômois. Quant à la tourelle, sa porte s'ouvre de biais sur la cour et est surmon-

tée d'un fronton flanqué de deux pilastres dont les rampants sont ornés de crochets; au milieu est placé un buste d'homme en costume du temps qui est peut-être un portrait; mais ce qui donne à ce logis une valeur particulière, ce sont les devises qui partout sur la façade se mélangent aux ornements et lui donnent un caractère très personnel. Sur la porte : *Voluptati et gratiis*; dans le linteau des fenêtres : *Veritas felix temporis*, *Respice finem*, *Domine conserva me* donnent la note de l'esprit à la fois fantaisiste et légèrement pédant, amoureux d'antiquité et profondément religieux encore qui se manifeste chez nombre de Français de ce temps. Une devise d'un caractère un peu énigmatique se répète souvent : « *Avant partir* », où il faut sans doute voir, sous une formule de mélancolie résignée, un rappel constant à l'idée de la mort.

L'intérieur du château ne contient que deux pièces intéressantes : c'est d'abord la grande salle, dont la cheminée admirablement conservée constitue un précieux morceau de sculpture ornementale, puis un cabinet orné, lui aussi, d'une cheminée beaucoup plus simple, mais curieuse par cette simplicité même. La devise *Nyquit nimis*, qu'il faut lire *Ne quid nimis*, en constitue l'ornementation principale que complètent des petits panneaux portant tantôt le nom de Loys, tantôt une fleur de myosotis. Cette cheminée semble d'une époque antérieure à celle de la grande salle dont le caractère est purement Renaissance.

Cette dernière occupe toute la hauteur de la salle et la pierre en est délicatement fouillée depuis le pied des pilastres jusqu'au bandeau qui touche aux poutres. Deux pilastres ornés d'un côté d'attributs guerriers, casques, cuirasses, etc., de l'autre d'attributs champêtres, surmontés d'un autel antique à droite et d'une salamandre à gauche, soutiennent le manteau de la cheminée où se développe, coupée par le blason des Ronsard, la devise qui est devenue celle de la famille : *Non fallunt futura merentem* : « L'avenir appartient au mérite ». Au-dessous un large champ est occupé par des flammes embrasant des tiges de marguerites, où l'on a voulu lire un hommage de Loys de Ronsard à Marguerite de Valois. Au-dessus, l'écusson de France sort d'un semé de fleurs de lys. Le bandeau supérieur est composé d'un certain nombre de caissons portant des ornements divers parmi lesquels se distinguent les initiales L. et E. et la croix de Saint-Michel dont était décoré le père du poète. C'est un ensemble d'une rare élégance de proportions et d'une extraordinaire richesse ornementale.

Dans cette même salle des grattages ont fait découvrir il y a quelques années, sous une épaisse couche de badigeon, le décor mural tel qu'il devait exister au XVIe siècle. Aux deux tiers des murs sont apparus de grands écussons assez grossiers reproduisant l'armorial des Ronsard. C'est un intérêt de plus d'avoir pu ainsi reconstituer presque entièrement la pièce principale de ce logis curieux à tant de titres, et il est à souhaiter vivement que ce témoin de la vie d'autrefois soit conservé intact dans son aspect primitif.

Une dernière partie de cette demeure mérite une attention particulière : ce sont les communs creusés dans le tuf, suivant l'habitude très répandue dans toute la vallée du Loir de fouiller simplement le roc avoisinant pour y installer les dépendances des habitations. A la Poissonnière, une série d'ouvertures a été percée dans la colline toute proche : mais le même souci d'élégance a présidé à l'ornementation de ces modestes accès qu'à la décoration du château lui-même. Chaque porte est entourée d'ornements appropriées à la destination du lieu : et ici encore les devises viennent ajouter au décor une note originale : sur la porte de la cave, au milieu d'attributs bachiques, on lit : *Sustine et abstine*; le caveau des vins étrangers est indiqué par les mots : *Vina barbara*; à l'entrée de la cuisine se trouve la formule : *Vulcano et diligentiæ*. Un petit oratoire, dont l'entrée apparaît au premier plan sur l'une de nos reproductions plus riche que les motifs précédents, est indiqué par les mots : *Tibi soli gloria*.

Cette demeure nous donne la sensation d'une maison que celui qui l'habitait a ornée pour son plaisir personnel et a voulu marquer de son empreinte. Or il est certain que la Poissonnière reçut le décor que nous avons décrit, à une époque postérieure à sa construction première. Quel fut donc le maître de ce logis qui nous a laissé gravés dans la pierre de si charmants témoins de son goût et de son esprit? On aimerait à se figurer que c'est Pierre Ronsard lui-même, dont la fantaisie aurait choisi toutes ces devises inscrites sur sa demeure. Il paraît cependant infiniment plus probable que cette transformation de la Poissonnière fut l'œuvre de son père Loys de Ronsard. Certains détails en sont la preuve,

tels que les initiales reproduites un peu partout, ainsi que la croix de Saint-Michel dont le personnage était décoré; il faut noter aussi l'absence des armoiries de Jeanne Chaudrier du Bouchage, mère du poète, qui ne figurent nulle part, tandis que celles de toute la famille sont introduites de tous côtés dans la décoration sculpturale du château. Le style même de la décoration de la Poissonnière date bien celle-ci des environs de 1520 ou 1530.

Quoi qu'il en soit, ce petit château reste, au milieu de la riante vallée du Loir, un vestige charmant de l'architecture de la première Renaissance et un témoin précieux de l'esprit des hommes du temps de la jeunesse de François I[er]. A ce double point de vue, il mérite l'attention et il est fâcheux que ce modeste monument, demeuré intact en bien des parties, ne soit plus, comme autrefois, accessible à ceux qu'intéressent les souvenirs du passé.

G. Lechevallier-Chevignard.

MONUMENTS DE FRANCE

Documents et Nouvelles

✢ ✢ ✢ **La châsse d'Ambazac.** — Nous annoncions il y a peu de temps la disparition du célèbre chef-reliquaire de saint Baudime, dérobé dans l'église de Saint-Nectaire. Voici qu'un autre document capital de l'orfèvrerie du moyen âge, la châsse d'Ambazac, véritable monument de métal et d'émaillerie, vient de disparaître dans les mêmes conditions. L'opinion publique que l'on a émue parfois pour des événements de bien moindre conséquence pour nos richesses nationales paraissait peu disposée à s'intéresser à ces disparitions d'objets classés, archi-connus, lorsque l'arrestation d'un des auteurs de ces méfaits et le caractère romanesque que semble prendre l'affaire a secoué son attention. Il faut espérer que la justice atteindra non seulement les cambrioleurs de haute marque qui s'emparent de ces monuments, mais aussi les receleurs qui en trafiquent : car, bien entendu, ces trésors ne sont pas perdus pour tout le monde.

L'insigne rareté de telles pièces et la haute valeur que la curiosité de notre temps leur a accordée, expliquent, si elles ne les justifient pas, ces opérations hardies contre lesquelles on ne saurait trop prendre de précautions et contre lesquelles on voudrait être pleinement assuré du zèle des gardiens naturels de ces trésors. On voudrait aussi avoir la certitude que tous ceux qui pourront être avertis de la circulation de telles pièces, dont l'origine ne se peut céler, auront toujours la loyauté de ne pas le cacher et d'en faciliter la réintégration dans le patrimoine public.

✢ ✢ ✢ **Découverte de céramiques au château de Saumur.** — On a annoncé, il y a quelques semaines, la découverte faite par M. Magne au cours des travaux de restauration qu'il conduit au château de Saumur. Il s'agit de faïences anciennes qui ont leur importance pour l'histoire de la céramique française. Ce sont des carrelages émaillés, en assez grand nombre, qui décoraient le sol des salles et des galeries du château de Louis d'Anjou au xiv[e] siècle. Ces décorations consistent en des combinaisons d'entrelacs de tons vert mordoré, brun ou rouge, dans lesquels sont semées des fleurs de lys en émail d'un beau jaune d'antimoine. L'émail est appliqué sur des terres dont les tons différents transparaissent sous la glaçure.

Cette découverte confirme l'existence précédemment constatée d'anciennes fabriques de faïences dans l'Anjou et le Poitou au xiv[e] siècle, qui, peut-être, avaient été, sinon fondées, du moins organisées au point de vue du travail par des potiers qu'on appelait des sarrasins et qui initièrent les ouvriers angevins et poitevins aux méthodes et techniques orientales.

C'est un chapitre nouveau à ajouter à l'histoire de la céramique française en ce qui concerne Bernard Palissy, les fabriques d'Oiron et de Saint-Porchaire, et par ces carrelages saumurois il est prouvé que la faïence française date de plus loin chez nous que les guerres d'Italie, à la suite desquelles elle aurait été pratiquée en France.

✢ ✢ ✢ **Église Saint-Pierre de Montmartre.** — La vieille église de Montmartre, dont le service des Beaux-Arts avait pris possession il y a six ans pour

la faire restaurer, car elle menaçait ruine, va être incessamment rendue au culte. La restauration de Saint-Pierre, faite par M. Sauvageot, a sauvé les deux colonnes de l'abside, qu'une tradition prétend avoir appartenu au temple de Mars qui occupait, avant l'ère chrétienne, l'emplacement de l'église. L'église actuelle est du XIIe siècle, et elle a été consacrée par le pape Eugène III.

✦ ✦ ✦ **Donjon de Vincennes.** — Le donjon de Vincennes, l'un des monuments les plus complets de l'architecture militaire du moyen âge, était resté jusqu'à présent inaccessible aux visiteurs, comme appartenant à l'autorité militaire. Il va être transformé en musée historique et, en conséquence, ouvert au public.

✦ ✦ ✦ **Les remparts de Brouage.** — Une des nombreuses sociétés qui s'occupent aujourd'hui, et non sans succès souvent, de protéger les monuments anciens et les aspects pittoresques de notre pays vient d'attirer l'attention sur la curieuse enceinte de Brouage. Nous espérons qu'aucun danger ne la menace ; car si l'expansion économique de certaines villes du Nord a légitimé quelquefois la destruction de leurs vieilles ceintures de murs de briques, de fossés et d'arbres séculaires, rien de tel ne se rencontre dans la petite ville morte de notre côte Ouest dont l'attrait mélancolique et la réelle beauté n'est pas assez connue des touristes, de ceux même qu'attirent dans cette région Les Sables, La Rochelle ou Royan.

Les remparts en furent commencés au XVIe siècle. Richelieu les accrut pendant le siège de La Rochelle. La mer s'est retirée loin du port, les marais salants ont fait un désert tout autour, mais la petite ville forte, aux rues régulières presque inhabitées, est restée intacte dans sa solitude et rien n'égale en particulier le caractère de ces remparts ombragés de grands arbres, soulignés d'assises de pierre solennelles qui dominent la plaine immense et désolée.

✦ ✦ ✦ **L'abbaye de Saint-Michel-en-l'Herm.** — Des fouilles entreprises par M. Paul Le Roux, sénateur de la Vendée, sous le château qu'il possède à Saint-Michel-en-l'Herm et qui fut le siège d'une importante abbaye de Bénédictins, viennent d'amener la découverte d'une jolie chapelle du XIIe siècle.

✦ ✦ ✦ **La galerie des machines.** — Nous avions joint notre voix à celles qui réclamaient la conservation de la galerie des machines de l'architecte Duterc, monument typique et grandiose de l'art de la fin du XIXe siècle. Nous apprenons avec joie qu'elle ne sera pas sacrifiée et avait été acquise de la Ville de Paris par l'État qui la transportera sur le champ de manœuvres d'Issy.

✦ ✦ ✦ **Peintures de l'hôtel Jacques Cœur.** — Le *Bulletin de l'art ancien et moderne* a publié récemment une lettre de M. Henry Marcel, l'éminent administrateur général de la Bibliothèque Nationale, signalant le danger couru par les remarquables peintures de la voûte de la chapelle de l'hôtel Jacques Cœur à Bourges.

« Cet admirable monument, écrit M. Marcel, est d'une manière générale entretenu avec soin, sous la direction de l'architecte M. Boeswilwald, inspecteur général des Monuments historiques. J'ai pourtant constaté avec une surprise alarmée, que depuis mon dernier passage, remontant, il est vrai, à quelques années, les délicieux anges vêtus de blanc qui se jouent avec des phylactères dans les segments de la voûte de la chapelle, ont sensiblement changé d'aspect, à leur très grand désavantage. Des taches nombreuses ponctuent leurs draperies naguère immaculées, et, ce qui est plus grave, de nombreuses dartres noirâtres envahissent leurs mains et leur visage.

Il en faut accuser sans doute quelque infiltration qui se sera produite dans la couverture dont il conviendrait de soumettre d'urgence les ardoises au plus minutieux examen. Peut-être en remplaçant toutes celles qui seront reconnues détériorées, pourrait-on enrayer, sinon réparer, le mal. »

L'architecte sera certainement d'accord avec M. Marcel, pour penser qu'en matière de peinture, surtout, mieux vaut prévenir que guérir et pour ne pas livrer ce bel ensemble d'une qualité et d'un caractère si rares dans notre pays aux hasards d'une restauration.

6962-06. — Corbeil. Imp. Éd. Crété. *Le Gérant* : H. Laurens.



Château de la Poissonnière.
Façade sur le jardin.



Cheminée de la grande salle.



Entrée des dépendances taillées dans le roc.



Portrait du sculpteur Dalou et de sa famille.

Par Sir Lawrence Alma Tadema.

(Musée du Luxembourg.)

Musées et Monuments

DE FRANCE

UN PORTRAIT DE DALOU ET DE SA FAMILLE
par Sir Lawrence Alma Tadema
(Musée du Luxembourg)

(PLANCHE 33.)

Le 24 décembre 1906, avait lieu à l'hôtel Drouot la vente de l'atelier du sculpteur Dalou. Elle ne comprenait, comme on pense, aucun de ces mobiliers anciens, de ces éléments de décor somptueux, de ces mille bibelots de prix qui forment le fond habituel de l'installation des artistes à la mode. Dalou n'avait rien, certes, de l'artiste que les littérateurs d'aujourd'hui se plaisent à façonner en héros de roman. Un modeste appartement avenue du Maine, quartier populaire s'il en fût; un atelier dans l'impasse du même nom, meublés l'un et l'autre strictement de ce qu'il faut pour vivre et pour travailler, et ne comportant guère, comme ornements, que des œuvres du maître ou des souvenirs d'amis. Mais ces amis, presque tous des camarades d'autrefois, ont laissé ou laisseront chacun un grand nom : c'étaient Fantin-Latour, Legros, Bracquemond, Guillaume Régamey, etc. Aussi la dispersion mélancolique de tous ces témoins muets d'une si belle et si noble vie présentait-elle un intérêt pour les collectionneurs sérieux et les musées. Il y avait là, dans les estampes, plus d'une maîtresse pièce, digne des plus beaux portefeuilles, et, parmi les toiles, certains morceaux de grand style qui, à des prix d'ailleurs peu élevés, ont fait la joie de quelques vrais amateurs.

Le Luxembourg était venu, mû surtout par un sentiment de piété, pour essayer, s'il se pouvait, de recueillir l'un ou l'autre de ces précieux restes. Il avait eu en vue principalement le portrait de Dalou, de sa femme et de sa fille, par Sir Lawrence Alma Tadema, l'illustre peintre anglais. La Fortune a bien voulu lui sourire, aidée par le désintéressement des amateurs en faveur du grand musée de l'État, et ce tableau lui échut pour la somme modique et vraiment inespérée de 580 francs.

C'est, d'ailleurs, il faut le reconnaître, une toile de dimensions assez exiguës, malgré la réunion de ces trois personnages. Elle est toute en hauteur et mesure, en ce sens, 0 m. 61, et, en largeur, 0 m. 30. Les trois figures sont placées l'une derrière l'autre. En avant, la petite fille, la tête de face légèrement penchée, avec le regard un peu triste qui semble annoncer ses infirmités futures. Elle est vêtue d'une veste blanchâtre, à col rabattu, bordée de deux galons soutachés d'or, et boutonnée sur le côté; ses cheveux tombent sur les épaules et sont ornés d'un nœud de ruban bleu. Derrière elle, sa mère, également de face, les deux mains sur les épaules de l'enfant. Elle est brune, avec de grands yeux ouverts sous des sourcils bien arqués. Le visage est à la fois grave et souriant, le front dégagé. Son corsage gris est garni, à l'échancrure du col, d'un petit ruché de tulle et fermé par une broche en forme de médaille. Derrière elle, à droite du spectateur, et, par conséquent, par-dessus l'épaule gauche de sa femme, apparaît la tête de Dalou, presque joue contre joue avec elle. Toujours de face, elle est un peu inclinée à droite. Mince, longue, aux traits pincés, aux yeux caves d'oiseau, à la bouche étroite et colorée, aux pommettes rosées dans le grand plan allongé des joues encadrées d'une barbe roussâtre, le front haut, étroit et découvert, c'est une physionomie inoubliable par son caractère d'intelligence, de combativité et de décision. Il tient de la main droite, appuyée sur l'épaule droite de sa femme, une cigarette — la dernière qu'il fuma, nous a dit son historien, M. Dreyfous — dont la fumée monte droit sur le fond gris jaunâtre du tableau.

Ce portrait a été peint par le célèbre académicien anglais en 1876. Dalou avait alors trente-huit ans.

Il était établi, comme on le sait, à Londres depuis les événements de la Commune, à la suite desquels il avait été poursuivi pour usurpation de fonctions publiques, c'est-à-dire pour avoir, en qualité de sous-délégué à l'administration du Louvre, veillé à la sûreté de nos richesses publiques. Il avait trouvé en Angleterre nombre d'amis. La guerre avait déjà chassé de Tours Cazin qui venait chercher sa vie à Londres dans les fabriques de Doulton. Tissot, qui avait installé une ambulance dans son hôtel, s'y était, à son tour, réfugié pour échapper aux responsabilités de cet acte éminemment subversif. Il y avait enfin Legros, établi de l'autre côté de la Manche, où il avait été entraîné par Whistler, depuis 1863. Legros, qui fut l'ami particulier de Dalou à cette date critique, lui assura les premiers travaux et influa même, d'une façon spéciale, sur son inspiration, car, on le sait, les Boulonnaises de Legros eurent quelque écho dans l'œuvre de Dalou.

Quant aux relations avec Alma Tadema, elles furent bientôt très étroites. Le grand peintre anglais, Hollandais d'origine, avait des liens particuliers avec la France. Sa première femme était Française, il avait eu en France ses premiers succès, y avait formé ses premières amitiés et perfectionné cette technique prodigieuse de science et de sûreté, tout à fait exceptionnelle dans l'école anglaise et qui se rattache à la tradition réaliste française des Meissonier et des Gérôme. Son hospitalité et sa bienveillance sont proverbiales. Les artistes français réfugiés à Londres trouvèrent en lui un ami fidèle et dévoué.

« Nous étions grands amis, les trois Dalou et les deux Tadema. On s'aimait bien, surtout en artistes », a bien voulu m'écrire l'auteur du portrait, en ajoutant ces détails sur l'exécution de cette œuvre :

« Dalou m'avait fait mon buste en terre cuite en 1873, et y avait ajouté le buste de ma femme, en terre cuite aussi, l'année après, donc en 1874. En 1876, j'avais le privilège de peindre l'ami, sa femme et sa fille, et je me rappelle toujours le plaisir que tout cela a été pour nous. Il était content de mon ouvrage et il me le prêtait pour mon exposition à Grosvenor Gallery en 1883. J'étais représenté alors par cent cinquante de mes œuvres et je suis toujours fier de ce qu'il me prêtait ce portrait pour l'occasion.

« Si j'ai été long à payer ma dette, ma foi, il y avait tant de choses qui se passaient alors. La vie allait déjà très vite. La dernière fois que ma femme posait pour son buste, nous allions dîner en ville pour commémorer l'occasion. Tout était arrangé par Dalou et, en roulant en voiture de Chelsea, — où se trouvait son atelier alors, Globe place, Kings Road, — vers le quartier français, aux environs de Leicester-Square, notre voiture était arrêtée à mi-chemin par une autre occupée par une de nos servantes qui nous apportait la triste nouvelle de la mort du père de ma femme, le docteur Epps. Inutile de dire que le dîner fut mangé sans nous deux. C'était au mois de mai, vers la fin. Ma femme avait besoin de distraction, et nous nous mettions en voyage en Hollande, en Allemagne et en Écosse. En revenant, nous recevions la nouvelle que notre maison avait en grande partie sauté en l'air. Donc, il fallait reconstruire. Nous, nous allions donc en Italie pour l'hiver 75-76 et, de retour à Londres, je me réjouissais de payer mon offrande sur l'autel de l'amitié.

« Quel bavard je fais ! conclut dans cette lettre l'aimable et illustre maître, ne m'en voulez pas. J'aime tant penser aux beaux moments de ma vie passée et, ma foi, l'amitié de Dalou y occupe une grande place. »

... « Le tableau était fini le 4 novembre 1876, » ajoute-t-il en post-scriptum.

Quant au buste d'Alma Tadema, par Dalou, il a été tout récemment victime d'un accident, comme l'écrit Sir Lawrence, dans une précédente lettre. Il semble que ce ne soit point une perte très regrettable dans l'œuvre de Dalou.

« Vous m'avez rendu bien heureux en procurant une place modeste à mon portrait de Dalou, de sa femme et de sa fille», m'écrit-il le 26 décembre 1906, juste au lendemain de la vente et de l'issue que je m'étais empressé de lui annoncer. « Merci mille fois. Dalou était très ressemblant alors. Le buste qu'il a fait de moi est brisé, hélas ! en mille morceaux, perte irréparable de l'année passée, affaire de domestique. Le portrait de ma femme est encore un grand ornement de notre maison.

« Quand en 1883 le portrait était ici, il me paraissait bien jauni, étant peint avec du copal à l'huile anglais ; il était séché, cornu et opaque. Aussi, depuis, je ne peins plus qu'avec du Durozier et je m'en trouve bien.... »

Cette dernière observation est juste, en effet ; la peinture a malheureusement poussé quelque peu au jaune. Elle garde néanmoins son caractère et elle

est à la fois une intéressante œuvre d'art d'un maître qui n'est encore représenté dans notre musée que par un dessin, dû d'ailleurs à sa générosité, et un document précieux d'un célèbre peintre étranger sur un grand statuaire de France.

Ajoutons, en même temps ici, avec un sentiment constant de gratitude à l'auteur du portrait de Dalou, que sa sympathie pour notre pays et pour notre école se manifestera un jour prochain par une précieuse libéralité autrement importante que le dessin de l'*Offrande à Esculape*. Les circonstances seules l'ont empêché de tenir plus tôt une promesse qui lui est chère. Il ne l'oublie pas, c'est l'essentiel. Nous, non plus.

Léonce Bénédite.

LE VOYAGE DE BOUCHER EN ITALIE

On sait fort peu de chose sur le voyage que fit Boucher en Italie dans sa jeunesse. Les moindres détails qui viennent s'ajouter à ceux qu'ont déjà réunis ses biographes prennent un certain intérêt, car on peut assurer que ce voyage d'Italie acheva la formation d'artiste de l'élève de Lemoine. N'ayant pu aller à Rome à titre de pensionnaire du Roi, malgré son premier prix de peinture, il s'était décidé à partir à ses frais. Le séjour semblait alors obligatoire pour les peintres qui voulaient se consacrer à la peinture d'histoire. Celui de Boucher fut assez court, si l'on croit Mariette ou plutôt Boucher lui-même, qui disait l'avoir fait « plutôt pour satisfaire sa curiosité que pour en tirer profit ». Si l'on ignore la date de son retour, on sait du moins celle de son départ. En 1727, il se joignit à un petit groupe d'artistes dirigé par Carle Vanloo, qui amenait avec lui ses neveux François et Louis-Michel, et qui était tout spécialement recommandé aux représentants du Roi en Italie et au directeur de son Académie à Rome par le duc d'Antin, surintendant des Bâtiments.

Le jeune Boucher trouva commode de profiter d'une cordiale et avantageuse compagnie pour réaliser un voyage qu'il n'aurait pu entreprendre tout seul fort aisément. Ses compagnons paraissent l'avoir attardé dans l'Italie du Nord, où Carle Vanloo devait plus tard prendre femme. Ils virent Gênes, où les peintures d'église et les « caravanes » de Benedetto Castiglione ont laissé trace dans les souvenirs de Boucher; ils passèrent par Ferrare, comme l'indique un tableau de Boucher, *Paysanne des environs de Ferrare*, que nous n'avons plus, mais dont Jeaurat publiait la gravure en 1734, dans la suite des *Costumes de femmes italiennes*, réunie par Wleughels. Les compagnons poussèrent, sans nul doute, jusqu'à Venise, car les Vanloo y avaient des parents, et l'on aimerait croire qu'ils rencontrèrent Gian-Battista Tiepolo. Plus tard, Boucher collectionnera les dessins du décorateur vénitien ; mais, à la date de son voyage, celui-ci était encore un mince personnage et n'avait pas commencé les travaux qui établirent sa renommée. Au cours des pérégrinations des jeunes gens, le sculpteur Slodtz, nommé pensionnaire du Roi, vint les rejoindre, et ils arrivèrent ensemble à Rome, le 3 mai 1728. Wleughels, directeur de l'Académie, écrivait au surintendant que les jeunes Vanloo avaient trouvé, suivant ses ordres, des chambres prêtes, et il ajoutait : « Il y a encore un nommé Boucher, garçon simple et de beaucoup de mérite ; presque hors de la maison, il y avait encore un petit trou de chambre, je l'ai fourré là ; ainsi, ils auront tous lieu de bénir vos jours. Il est vrai que ce n'est qu'un trou, mais il est à couvert. Cela fait bien que l'on voie dans l'Académie une si belle jeunesse, qui, comme je l'espère, se fera estimer ici comme ont fait les autres (1). »

Parmi cette « belle jeunesse » du palais Mancini, Boucher trouvait Jeaurat et Natoire, un camarade de l'atelier de Lemoine, qui achevaient l'un et l'autre leur temps de pension, et des sculpteurs comme Bouchardon et Adam, avec qui il se liait. Mais, tandis que Carle Vanloo triomphait au concours de l'Académie de Saint-Luc, peignait des plafonds de chapelles et méritait bien vite une place de pensionnaire, tandis que Louis-Michel Vanloo multipliait les portraits et dessinait toute la galerie des Carrache au palais Farnèse, Boucher ne faisait aucunement parler de lui. On ne rencontre jamais son nom dans les lettres du directeur de

(1) *Correspondance des directeurs de l'Académie de France à Rome*, publiée par A. de Montaiglon et Jules Guiffrey, t. VII.

l'Académie, qui, satisfait de lui avoir assuré son « trou de chambre », le laissa vaquer à sa fantaisie, visiter les galeries et les églises, ou se livrer, comme il est possible, avec l'ardeur de son tempérament, à la débauche romaine.

Le séjour de Rome a laissé plus de traces qu'on ne le croit dans l'œuvre de Boucher, mais on ne connaît qu'un titre de tableau qu'il y ait peint, « une vue du Temple de la Concorde et du chemin qui conduit au Vatican ». S'il lui est arrivé de dessiner douze planches de têtes tirées de la colonne Trajane, il ne paraît point qu'il ait autrement étudié l'Antique. Mais il a été frappé de la majesté des grandes ruines ; et certainement il a goûté des premiers, avant Fragonard et Hubert Robert, le pittoresque des fragments de l'Antiquité servant de cadre, comme on le voit si souvent à Rome, aux scènes de la vie populaire. Nous en aurions la preuve en certains de ses cartons de tapisserie pour Beauvais, qui font partie de la suite dite « la noble Pastorale ». Dans la charmante scène de *la Pipée aux oiseaux*, le temple de la Sibylle est en belle place au fond du tableau, et dans *la Foire de Village*, dont le tissage porte la date de 1736, tout le décor est composé de ruines romaines. Le marchand d'orviétan fait son boniment parmi des colonnes mutilées; des morceaux d'architrave s'écroulent au premier plan ; au lointain se dresse un arc de triomphe, et une statue antique se profile sur l'horizon, abritée d'un pin parasol de forme tout italienne.

On ne rencontre pas dans l'œuvre de Boucher beaucoup de réminiscences ainsi accusées ; mais les contemporains en ont signalé d'autres dans ses décorations de théâtre, que nous ne connaissons pas et où se voyait, dit un critique anonyme, « un heureux mélange des vues de Rome et de Tivoli avec celles de Sceaux et d'Arcueil » (1). Nous en retrouvons encore, affadies et défigurées, dans quelques scènes des *Amours des dieux*, qui sont d'époque beaucoup plus tardive. Plus tard encore, il fera annoncer au *Mercure* de 1762 l'estampe de son *Moineau apprivoisé*, en y indiquant « un temple à colonnes et une pyramide qui représentent parfaitement ces monuments respectables des anciens, tels qu'on les voit encore en Italie ». A ce moment du siècle, Boucher suivra une mode toute nouvelle, qu'il n'a guère contribué à former et qui ne le retiendra pas. Mais, lorsqu'il peignait *la Foire de Village*, ses souvenirs étaient encore récents, et l'on peut croire avec assurance qu'il a jeté en cette grande composition plusieurs feuillets de son carnet de voyage.

Ce qu'il apprit des peintres italiens ne serait pas moins intéressant à constater; mais il a suivi par avance le conseil qu'il transmettra plus tard à Fragonard partant pour Rome, et n'a guère « pris au sérieux » les maîtres consacrés. Il semble cependant avoir regardé, avec une curiosité avertie, le Guide et l'Albane ; il s'est souvenu de Pierre de Cortone et de Lanfranco, quand il peint, aussitôt à son retour, certains tableaux inspirés par la Bible, dont beaucoup de titres sont portés au catalogue d'anciennes collections d'amateurs de son temps (1). On ne connaît quelques-unes de ces toiles, que par des estampes de Cars et de Daullé; elles suffisent à indiquer les hésitations d'un art qui se cherche et n'a pas encore trouvé sa voie. La composition, au reste, sait harmonieusement s'équilibrer ; les personnages se disposent en groupes habiles et pittoresques ; on devine même d'heureux effets de clair-obscur, dans ces tableaux oubliés qu'on ne retrouverait pas sans intérêt. Un critique, qui les avait vus, loua, après la mort du peintre, des œuvres où se révélaient, sous l'influence toute fraîche des maîtres italiens, « des beautés mâles et vigoureuses » ; il parut regretter que l'auteur, arraché trop vite à ces modèles, eût fait promptement bon marché de la virilité et de la vigueur.

C'est que Boucher, en effet, n'était pas né pour ce que l'école appelle « les grandes machines », dont le secret se révélait, à Bologne et à Rome, aux visiteurs de l'Italie. D'autres visions l'attiraient ; des divers sujets qu'autorisait le genre de la peinture d'histoire, il semblait ne vouloir retenir que la fable mythologique. Après des essais méritoires du côté de l'Ancien Testament, qui lui valurent, le 23 novembre 1731, d'être agréé à l'Académie, il abandonna franchement la biographie sacrée de Noé, de Jacob ou de Gédéon, pour consacrer définitivement son pinceau aux aventures de Vénus.

Pierre de Nolhac.

(1) *Lettre sur la peinture, sculpture et architecture*, Paris, 1748, p. 49.

(1) Une estampe de Laurent Cars représente aussi les *Jésuites martyrs au Japon*, d'après une composition de Boucher. Voir sur ces tableaux les indications réunies par M. André Michel, dans sa précieuse biographie critique de Boucher, luxueusement rééditée l'année dernière (p. [illegible] de l'éd. de 1889).



Albarello attribué à la fabrique de Faenza.

(Musée Boucher de Perthes, à Abbeville.)



Clichés R. Kirchlin.

Céramiques italiennes de la première moitié du XVe siècle.

(Musée Boucher de Perthes, à Abbeville.)

DEUX VASES DE FAIENCE ITALIENS DU XVe SIÈCLE

Au Musée Boucher de Perthes d'Abbeville

(PLANCHE 34.)

Le Musée Boucher de Perthes, à Abbeville, possède une collection céramique très nombreuse, et beaucoup de bonnes pièces de Delft, de Rouen ou de Nevers ont été réunies par l'infatigable collectionneur qui a laissé son cabinet à la ville; mais les morceaux les plus importants sont sans doute quelques faïences italiennes du xv[e] siècle. L'amateur dut les payer jadis quelques francs à peine, et vraisemblablement n'y attachait qu'un médiocre intérêt; il les avait placées sur une crédence exposées à toutes les injures, et parmi d'assez pauvres objets de décadence : un heureux sort les a préservées durant sa vie et, soigneusement enfermées aujourd'hui dans une vitrine avec les meilleures céramiques du musée, elles peuvent compter parmi les pièces les plus précieuses des faïences italiennes qui se voient en province. Elles supporteraient la comparaison avec celles mêmes du Musée des antiquités de la Seine-Inférieure.

Nous n'insisterons pas sur un fort bel albarello où est peint au trait, en bleu, un Amour, les ailes éployées, le bandeau sur les yeux, son arc à la main, nu et assis sur le globe du monde; il serait intéressant à la fois de rechercher le modèle qui a pu inspirer le peintre — un Triomphe d'après Pétrarque, sans doute — et de le classer dans sa série, une de celles qu'on attribue présentement aux ateliers de Faenza.

Nous préférons pourtant nous en tenir à deux autres vases dont la famille semble moins problématique et où, inconnus jusqu'ici, ils prendront place comme d'eux-mêmes. Ce sont deux vases hauts de 25 centimètres, à large panse, terminés par un col bas et ornés chacun de deux anses plates. L'un, le n° 25, est décoré sur sa panse, dans un médaillon circulaire, d'un poisson; sur le col court une guirlande de feuillage; dans l'autre, le n° 27, un oiseau occupe toute la hauteur jusqu'au col, orné de sortes d'amandes verticales ; sur le fond de l'un et de l'autre se détachent des branchettes de chêne à grosses feuilles largement découpées et stylisées. Tout le décor est bleu de cobalt et le fond d'un blanc gris. A cette seule description sommaire, ou mieux encore à la reproduction des pièces qui accompagnent ces notes, tous ceux qui ont quelques notions de céra- mique italienne reconnaîtront une des séries qui, depuis quelques années, ont le plus occupé les érudits, et sur lesquelles les amateurs se sont jetés avec le plus de passion.

Il semble que les premières pièces de ce genre entrées dans un musée soient les trois vases du Musée de Sèvres; mais, perdues au milieu des faïences archaïques dont nul ne se souciait, sans patrie même, car leur attribution à l'Espagne n'était qu'hypothétique, elles n'avaient pas attiré l'attention; sir Charles Robinson aussi bien, dans l'intelligente et fructueuse campagne entreprise pour meubler le South Kensington naissant, put acheter à Paris, quai Voltaire, en 1856, pour 37 fr. 50, un autre spécimen de cette sorte, beaucoup plus grand et de qualité très supérieure. Peut-être quelques amateurs remarquèrent-ils dès lors ces morceaux, mais les marchands n'en soupçonnèrent pas l'intérêt; les voyageurs en rapportaient parfois de Florence où ils les avaient achetés à bas prix; l'hôpital Santa-Maria Nuova en avait soldé beaucoup dans une vente de débarras; d'autres avaient été tirés de villas ou de greniers poudreux. Il fallut que le D[r] Bode, dans un article du *Jahrbuch der Kœniglichen Kunstsammlungen* de 1898, et dans le catalogue d'une exposition tenue la même année à Berlin, leur consacrât une étude, pour qu'aussitôt chacun en voulût posséder : les musées, le Louvre entre autres, en acquirent de magnifiques exemplaires; les amateurs les payèrent au poids de l'or et le commerce s'empara de cette marchandise, sur laquelle il ne manqua pas de réaliser de très respectables bénéfices.

M. Bode, au cours de ses tournées à travers l'Italie et les collections cisalpines, avait noté environ cinquante de ces vases dont son œil clairvoyant n'avait pas eu de peine à distinguer les traits communs. Si dans la plupart le bleu dominait, quelques-uns pourtant étaient décorés en vert, sur d'autres des reliefs se remarquaient; on en

voyait où les contours étaient tracés au manganèse, et les sujets les plus divers les décoraient, personnages en pied ou en buste, lions ou oiseaux, fleurs de lis aussi; mais toujours revenait d'ailleurs cette feuille de chêne — ou peut-être d'acacia — qui formait comme la caractéristique de la famille, et le style semblait si parfaitement analogue entre tous ces morceaux que l'hypothèse se présentait irrésistible d'un même atelier qui les aurait tous produits.

Pour la date de la fabrication, il ne paraissait pas trop malaisé de l'établir : M. Bode avait remarqué des vases de cette sorte dans certains tableaux du Maître de Flémalle, et la date de la première moitié du xv[e] siècle qu'il proposait pouvait fort bien s'admettre, car les personnages peints par les potiers portent précisément les mêmes costumes que les gentilshommes de Masaccio et de Masolino. Mais où se trouvait la fabrique ? L'hypothèse moresque était insoutenable ; sur la foi de textes médiocrement précis, quelques érudits italiens avaient proposé Montelupo, où nos catalogues de vente français se sont, semble-t-il, irrévocablement attachés. M. Bode donne Florence comme lieu d'origine, et il appuie son avis sur le grand nombre des vases trouvés dans cette ville, sur les fleurs de lis florentines qui y figurent parfois, et aussi sur la découverte de tessons de cette sorte dans les fondations de maisons; en vérité, sur quelques pièces figure une échelle, qui paraît celle qu'on voit aux armes de l'hôpital Santa-Maria della Scala à Sienne; mais cet hôpital avait une dépendance à Florence et d'ailleurs Florence ne pouvait-elle exporter des vases à Sienne ?

L'origine florentine semblait donc universellement acceptée, quand M. Henry Wallis, dans une plaquette sur ces *Oak-leaf Jars* (Londres, 1903), fit observer que jamais avant la découverte de M. Bode, on n'avait parlé de faïence de Florence, que les historiens ne paraissaient pas en souffler mot, et que, au contraire, dans un centre céramique autrement important, à Faenza, M. Argnani avait découvert, au cours de fouilles, de ces fragments dits florentins, aujourd'hui au Louvre; il remarquait en outre qu'un vase du Louvre était aux armes des Visconti. M. Wallis est un écrivain fantaisiste, mais prudent; il se défie des classifications prématurées et des systèmes qu'un autre système ne tarde pas à remplacer ; il sait que dans toute l'Italie du Nord les ouvriers ont passé sans cesse d'une fabrique et d'une ville à l'autre, apportant à leurs nouveaux patrons les procédés et le décor des anciens et rendant par là vaines toutes les tentatives de localisation. Sans donc proposer aucune hypothèse nouvelle, et en notant seulement que Faenza ou Sienne avaient autant de titres que Florence à la paternité des vases à feuilles de chêne, il se borna à donner des plus beaux de bonnes reproductions, adoptant implicitement la très raisonnable classification par famille, plutôt que celle par fabrique, si extrêmement hypothétique.

La question en est là et ce ne sont pas, malheureusement, nos deux vases d'Abbeville qui aideront à la trancher; ils n'en tiendront pas moins leur bonne place dans la série. Celui au poisson a un équivalent au South Kensington (Wallis, fig. 30) et chez le D[r] Bode, et on trouve la même bête au beau vase du Louvre aux armes des Visconti (*Ibid*, fig. 41) ; celui à l'oiseau se rapproche de divers autres, du Louvre (fig. 22, provenant de M. Wallis), du prince Liechtenstein (fig. 23) ou de la collection de Marcuard ; toutefois, ni l'une ni l'autre de nos pièces ne sont des copies exactes de celles-là et toujours quelque détail décèle l'invention d'un ouvrier à qui le travail industriel n'a pas fait perdre encore le sentiment de son art.

Beaucoup de ces vases, et les nôtres peut-être, n'étaient vraisemblablement que des pots de pharmacie faits à la grosse pour de grands hôpitaux comme Santa-Maria Nuova ; pourtant, quel esprit d'observation chez le peintre qui a mis sur ces jolies pattes fines ce corps d'oiseau élégant qui semble sur le point d'allonger le cou pour piquer du bec la mouche qu'il guette de son œil rond ! Et ce souci de la vérité n'ôte rien à l'effet décoratif qui, dans toutes ces pièces, demeure surprenant, malgré le danger de complication que présente le fond de feuilles de chêne où l'oiseau aurait pu s'empêtrer. C'est que la céramique italienne s'inspirait à ce moment de modèles admirables, de ces vases qui arrivaient d'Orient pleins d'épices, les poteries les plus somptueuses qui aient jamais été décorées, et que les ateliers de la péninsule s'attachaient à reproduire. En vérité, nous ne possédor aucun vase oriental tout à fait semblable à ceux-c et parmi les innombrables fragments exhumés d fouilles récentes, ni M. Wallis ni nous-mêm n'avons pu en trouver un qui s'en rapproche év demment ; pourtant l'esprit est le même de c oiseaux et de ces poissons dessinés sur le fond d

coupes découvertes au vieux Caire et de ceux que le peintre italien a tracés sur nos vases d'Abbeville. L'esprit de l'Orient anima toute la céramique italienne du xve siècle, et c'est ce qui la fit si grande; quand la renaissance classique eut balayé ces influences extérieures et plié sous sa règle jusqu'aux ateliers, le décor, quelle que devînt l'habileté manuelle des ouvriers, ne fit, au xvie siècle, que déchoir. Sans doute, les fabriques hollandaises et françaises du xviie siècle durent, elles aussi, à des influences orientales une part de leur éclat, et s'il est permis, à propos de nos jarres à feuilles de chêne, de parler des artisans contemporains, on se souviendra peut-être que c'est toujours à l'Orient, bien qu'à un Orient plus lointain, à la Corée et au Japon, qu'est dû en France le renouveau présent de l'art de la terre.

Raymond Kœchlin.

LES PRIMITIFS ITALIENS DU MUSÉE DE TOULOUSE

(Planche 35.)

Le Musée de Toulouse possède huit primitifs Italiens qui lui viennent de l'État: un Pérugin, autrefois à la sacristie de l'église des Augustins de Pérouse, arrivé en 1803 ; un Fiorenzo di Lorenzo de la collection Campana reçu en 1865; trois panneaux couchés sur l'inventaire général en février 1873 sans remarques particulières, et enfin trois autres également sans remarques, sans noms d'auteurs et sans dates. Comme il nous semble, d'instinct et sans raisons, qu'à l'exception du Pérugin toutes ces œuvres ont fait partie de la collection Campana, que le manque de catalogues particuliers et surtout du temps que prendraient des recherches nous mettent dans l'impossibilité de le vérifier, nous allons les décrire, espérant fermement que MM. Perdrizet et René Jean, dont nous avons eu la joie de lire l'article si documenté, arriveront à les identifier.

La Madone attribuée à Fiorenzo di Lorenzo, qui fut le maître du Pérugin, nous fait assez pressentir la technique de ce dernier. Elle est debout, petite nature, blonde, de trois quarts, avec un regard étonné, et tient Jésus couché sur son bras gauche. De part et d'autre de son visage, deux têtes d'anges souriantes, enveloppées de six ailes diversement colorées, diaprent de clair et de foncé le ciel qu'ont ranci des vernis successifs.

Le manteau, de ce noir plein qui met tant de lumière sur les tons qui l'environnent, enveloppe la nuque, retombe de part et d'autre du visage en jolis plis symétriques et, retenu sur le sein par une lanière dorée, laisse voir la robe en pourpre foncé. L'Enfant, ceint d'une étoffe transparente gris clair, est d'une forme un peu lourde, avec sa tête petite et vieillotte. Il n'a pas la souple élégance des mains de sa mère qui l'enveloppent avec tant d'amour, et se jouent, avant de la laisser retomber, dans les plis de l'écharpe légère qui s'enroule par deux fois autour de ses épaules et se noue sur sa poitrine.

Le cadre à compartiments ornés de palmettes dorées sur un fond noir, un peu trop rajeuni mais ancien et, complet, rehausse la beauté de cette œuvre qui mesure, moulure comprise, 90 centimètres de hauteur sur 67 centimètres de largeur. Elle porte le n° 288 de notre inventaire général, où elle est notée comme venant de la collection Campana.

Deux des panneaux arrivés en février 73 sont du même format : hauteur, 1^{m},15; largeur 0^{m},36. Somptueux de ton et frais comme de belles fleurs dans leur bordure trop dorée, ils figurent l'un saint Nicolas, l'autre saint Jean l'Évangéliste, très à l'étroit sous leur arcature surmontée d'une coquille.

Bien qu'elles se modèlent sur le même or fané, ces deux figures sont assez différentes de conception et de dessin. Leurs extrémités serties d'un trait de pinceau se distinguent par ce détail des vêtements et des livres, cernés, comme dans la fresque, d'un trait gravé dans l'enduit. Saint Jean l'Evangéliste, dont les cheveux blond vénitien tombent en masses compactes jusqu'aux épaules et, sur le front, jusqu'aux sourcils, nous montre ce visage d'éphèbe au menton volontaire, aux yeux mi-clos que l'on retrouve fréquemment dans l'Ecole de Botticelli, tandis que ses doigts pointus nous font penser à celle de Crivelli. Un manteau d'un beau rouge doublé de jaune clair, à plis raides et minces

relevés sur le bras gauche, recouvre en partie sa tunique vert sombre bordée d'un galon semé de fleurettes d'or. Ses pieds sont nus, ses mains anguleuses et sans souplesse. La droite tient la longue plume blanche qui a écrit les évangiles, la gauche les supporte entr'ouverts, appuyés sur le bras plié.

La figure de saint Nicolas, plus humaine et plus nature, a tous les caractères d'un portrait. Reconnaissable aux trois pommes d'or qui reposent dans sa main gauche, l'évêque soutient de la droite un manuscrit fermé. Sa tête aux yeux baissés, pieusement inclinée, est coiffée d'une mitre très basse lilas clair ornée de cabochons de rubis posés sur un orfroi doré. Sa chape d'un noir égal, profond, sans détails, se relève sur le poignet gauche, bordée de légers rinceaux, précurseurs de la Renaissance. Close sur la poitrine par un mors à charnières apparentes, elle laisse voir une aube lie-de-vin presque blanche dans ses clairs, décorée par le bas d'une large liste foncée. Les gants à crispin souple sont timbrés d'une pierre précieuse et les souliers noirs de forme ancienne contrastent avec la volute de la crosse dont les rondeurs et les balustres nous font pressentir le XVIe.

Nous ne trouvons dans nos registres, malgré les recherches les plus sérieuses, aucun renseignement sur ces petites peintures. Elles nous semblent dater de la fin du XVe siècle par certains détails, du milieu par d'autres et procéder à la fois de l'École florentine et de celle de Venise.

Bien plus ancien qu'elle puisqu'il nous paraît du milieu du XIVe siècle à peu près, le panneau de 84 centimètres de hauteur sur 50 centimètres de large attribué, nous ne savons par qui, à Ottaviano de Faenza, est d'un art très primitif, assez byzantin, presque barbare. Il représente saint Jean-Baptiste et saint François debout sur un terrain noir, sous des archivoltes gothiques portées par des colonnes torses. Presque aussi roux que leur vêtement dont aucune coloration ne vient égayer la tristesse, nos deux personnages démesurément émaciés et longs, se détachent en brun sur le fond d'or pâle où est finement gaufré leur nimbe. Leur contour méconnaît toute proportion. Saint François, dont la robe déchirée laisse voir un des stigmates, soutient de la main gauche un manuscrit fermé appuyé sur son bras, et de la droite, contre la poitrine, une croix rouge recroisetée. Saint Jean, aussi sec que les sauterelles dont il se nourrissait au désert, lève la droite en signe d'enseignement et, les yeux dans ceux du spectateur, laisse pendre de la gauche un phylactère déroulé où se lit l'inscription habituelle : ECCE — AGN — DEI — ECCE — QVI — TOL — ISP — ECA — TA, dont les lettres noires se superposent par groupes de trois ou de quatre.

Jetons maintenant les yeux, dans le dernier groupement, sur une petite fresque florentine — hauteur 52 centimètres, largeur 41 centimètres, — dans laquelle les chairs blondes et lumineuses de Jésus, de sa mère et de l'ange qui les assiste se détachent en clair sur une résultante lilas et noir égayée de rouges frais.

Le ciel, foncé près du cadre et caché en partie par des plantes à baies rouges dont le temps a noirci les larges feuilles symétriquement étagées, s'éclaire à l'horizon, très vite interrompu par un mur revêtu de marbre. Jésus, soutenu par sa mère et par l'ange, lève vers elle la tête et la main gauche. Il est ceint d'une étoffe légère semée de fleurettes rouges et bleues et tient de la main droite le rouge-gorge de la légende. La Vierge penche vers lui son fin visage entouré d'un voile transparent. Elle est vêtue d'une robe lie-de-vin à ceinture rouge et d'un manteau noir qui s'étoile d'or fané. Placé derrière l'Enfant, l'ange, dont les yeux trop foncés font une tache qui s'isole, les fixe sur le spectateur. Ses longs cheveux d'un brun rougeâtre, divisés par une raie, descendent en boucles épaisses jusqu'à la naissance du cou. Son corset gris violet, à col rabattu noir, est ceint d'une écharpe rouge nouée sur le bas de la poitrine et, des manches de ce vêtement, larges et courtes, sortent celles du pourpoint, collantes, lacées et noires.

Puissant et beau dans la dominante vert doré que soutiennent si bien les rouges des vêtements et les marbres fauves de l'architecture où sont écrits, en capitales déliées, les noms des deux personnages, un panneau qui représente saint Léonard et saint Jacques est traité comme une fresque sans le trait creusé dans l'enduit.

Le profil de saint Léonard, bordé d'un trait pesant qui cerne l'œil, la narine et la bouche, nous semble très retouché. La tête de saint Jacques est, au contraire, intacte, d'une belle expression, d'un dessin sensible et sûr qui s'inspire de la nature. Elle nous fait regretter les mains anciennes déplorablement restaurées. Les vêtements, dont les nombreuses réfections sont lourdes et cotonneuses, ne sont pourtant pas sans beauté. Le ton fané de

la chasuble de saint Léonard fait bien valoir les chairs ambrées, claires dans cet ensemble grave. Il s'harmonise heureusement avec le rouge amorti des glands qui pendent sur la poitrine, la broderie de l'étole et les délicates rosaces d'or d'une des manches et du collet.

L'attitude des personnages, leur attention, la direction de leurs regards nous font croire que cette œuvre, recoupée sur trois côtés au moins, a fait partie d'un grand triptyque dont elle occupait la droite. Elle nous est arrivée en mai 1876.

Le dernier morceau, un triptyque de la moitié du xve siècle dont l'ordonnance générale est seule arrivée jusqu'à nous, représente la Vierge et l'Enfant dans le motif central et, dans les deux autres, saint Dominique et sainte Madeleine sous des archivoltes gothiques couronnées de gâbles fleuris. Sa tenue, son harmonie, la délicatesse des nimbes encore intacts, brunis et gaufrés sur l'or mat du fond, dénotent seuls aujourd'hui ce que dut être cette œuvre somptueuse dont peu de parties ont échappé aux mutilations et aux retouches.

La vierge, vêtue d'une robe d'un lilas rouge que cache un manteau noir semé d'étoiles, assise sans flexion, la tête de face, sur un siège dont les quatre montants sont terminés par de petits anges adorateurs, offre une grappe de cerises à l'Enfant Jésus placé sur ses genoux dans une tunique rose foncé, un rouge-gorge à la main.

Saint Dominique et sainte Madeleine sont debout, tournés vers la Vierge. Le Saint tient un livre ouvert de la main gauche, un lis fleuri de la droite. Sainte Madeleine, drapée dans un manteau rouge qui voile ses cheveux blonds et recouvre en partie sa large tunique lie-de-vin foncé, porte de la droite un vase d'or, qu'elle montre de la gauche.

Ces trois figures, dépourvues d'émotion, remplissent complètement l'architecture qui les encadre, et, comme si la peinture voulait le disputer à l'or, un tout petit quatre-feuilles où trône Dieu le Père s'inscrit dans le gâble, semé de rinceaux, qui couronne le panneau central.

Les mains, les visages, brutalement repeints ont pris l'aspect du bois tourné. Les colonnes torses sont trop dorées, les fleurons et les rampants dont l'allure, dure à succomber, se dessine encore, trop arrondis par des couches successives de blanc et d'or; les pinacles qui épaulaient les arcatures remplacés, hélas! par d'affreuses pyramides sèches, coupantes et grêles. Malgré ces mutilations, imputables au temps et surtout aux hommes, sa délicatesse native, l'art puissant qui la créa, survivent encore dans cette œuvre, dont quelques parties, les nimbes inscrits et gaufrés en particulier, disent toujours la grâce et la splendeur premières. Sa couleur ardente, ses nombreuses analogies avec les mosaïques nous font supposer qu'elle est issue de l'Ecole vénitienne, mais nous sommes forcés d'avouer que nous ne savons rien d'elle, et qu'elle figure sous la rubrique « Inconnu » au n° 314 de notre inventaire général.

Elle a 2 mètres de hauteur sur 2^m^,10 de largeur.

Henri RACHOU.

Aux précieuses analyses que l'on vient de lire et qui répondent si bien à l'appel adressé ici même il y a quelques mois par MM. Perdrizet et René Jean aux conservateurs des musées de province, nous sommes heureux de pouvoir ajouter les renseignements suivants qui nous sont obligeamment communiqués par M. René Jean.

Un seul des tableaux signalés par M. Rachou ne se retrouve pas sur les catalogues Campana, c'est la Madone florentine peinte a fresque qui paraît, sauf examen plus approfondi des vingt-sept numéros dont MM. Perdrizet et René Jean n'ont pu retrouver la trace, avoir une origine différente.

Tous les autres figurent bien au catalogue dressé par Sébastien Cornu, administrateur provisoire du Musée Napoléon III en 1862, et furent expédiés en 1863, 1873 et 1876 au Musée de Toulouse où les prédécesseurs de M. Rachou les accueillirent avec une faveur médiocre puisqu'ils ne prirent pas soin le plus souvent d'en noter sur leurs inventaires l'origine exacte, que l'administration centrale ne leur indiquait peut-être pas du reste elle-même.

La *Madone* attribuée à *Fiorenzo di Lorenzo* (envoi de 1863) porte au catalogue Cornu le n° 376.

Le *Saint Jean* et le *Saint Nicolas* (envoi de 1873) portent au catalogue Cornu les n°s 239 et 240 et y sont attribués à *Filippino Lippi*. Reiset, qui les fit figurer dans son catalogue des tableaux Campana exposés d'abord au Louvre (1863-1873), les donnait à l'*École ombrienne* du xve siècle.

Le *Saint Jean-Baptiste* et le *Saint François* (envoyés en 1863) faisaient partie d'un triptyque catalogué par Cornu sous le numéro 314. Un des volets fut envoyé à Toulouse, l'autre à Ajaccio; la partie centrale resta au Louvre où elle est encore

(Catal, sommaire n° 1541); quant à l'attribution à *Ottavio da Faenza* qui figure dans le catalogue Cornu, elle provient d'une interprétation, à méditer pour les chercheurs de signatures, des lettres M O T (*Mense octobris*) qui suivent la date de l'œuvre. Crowe et Cavalcaselle dans leur Histoire de la peinture italienne et d'autre part M. Reiset (n° 38) s'en sont aperçus et ont fait la rectification nécessaire. Ils attribuent la peinture à *Stefano Veneziano*, peintre vénitien du XIVe siècle.

Le *Saint Léonard* et le *Saint Jacques* (envoi de 1876) portent au catalogue Cornu le numéro 413 et y sont attribués à Pinturicchio. Reiset (n° 178) les attribuait à l'École du Pérugin.

Enfin le grand triptyque qui représente la *Madone entre saint Dominique et sainte Marie-Madeleine* est catalogué par Cornu sous le n° 362 et attribué à Allegretto Nucci. Reiset (n° 84) l'attribuait plus simplement, et plus prudemment sans doute, à l'École italienne du début du XVe siècle.

N. D. L. R.

MUSÉES DE PARIS ET DE PROVINCE

Notes et Informations

MUSÉE DU LOUVRE

Antiquités égyptiennes. — Le conseil des Musées dans sa dernière séance a ratifié les acquisitions faites par M. Georges Benedite au cours de sa dernière mission en Égypte. De nouveaux spécimens charmants de l'art appliqué de l'Égypte, céramiques ou bois sculptés, vont venir, grâce à ces recherches actives faites à la source même, enrichir nos collections. Des spécimens de sculpture importants, notamment des modèles de reliefs à animaux de tout premier ordre, entrent également de ce fait au Musée.

D'autre part, des arrangements administratifs rationnels vont amener le dépôt au Louvre de la plupart des objets égyptiens conservés jusqu'ici au Cabinet des Médailles de la Bibliothèque Nationale et qui n'y avaient aucune signification. Bien qu'aucun monument de premier ordre ne figure dans les collections transmises, elles viendront utilement en bien des cas compléter les séries historiques du Louvre que leur accroissement continu et leur réorganisation méthodique maintiennent parmi les plus importantes collections de cette nature qui soient en Europe.

Sculpture antique. — Le département des antiquités grecques et romaines vient d'acquérir tout récemment une belle tête en marbre d'Apollon de dimensions légèrement supérieures à la nature humaine et qui paraît appartenir à la plus belle époque de l'art grec.

Céramique grecque. — Les séries déjà si riches de la céramique grecque se sont augmentées ces temps-ci, parmi d'autres acquisitions de moindre importance, d'une pièce exquise, de très petites dimensions, il est vrai, mais d'un type très rare dont on ne connaît que quelques exemplaires dont un au Musée de Munich : c'est un petit vase à parfums en forme de chouette que l'on devait porter suspendu sur la poitrine ou à la ceinture. Le travail en est d'une perfection merveilleuse de finesse et d'élégance; mais la forme générale surtout, qui reproduit celle de l'oiseau cher à Athéna, avec une grâce à la fois naturaliste et simplifiée, est d'un esprit et d'une maîtrise qui font ressembler ce bibelot grec du VIe siècle à quelque netské de bois ou d'ivoire japonais.

Sculpture du moyen âge. — On sait le but poursuivi par le département de la sculpture du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes de représenter par des spécimens de choix l'évolution complète de la sculpture française depuis ses origines. On sait aussi combien sont rares les spécimens disponibles de l'art roman et gothique des XIIe et XIIIe siècles. C'est donc une bonne fortune d'avoir pu faire entrer au Louvre les deux anges de haut relief du XIIe siècle qui seront prochainement exposés près du grand Christ roman donné par Courajod et des colonnes de l'abbaye de Coulombs que le musée doit à la générosité des Amis du Louvre.

Les deux nouvelles figures accostaient sans doute

autrefois quelque Madone qu'elles encensaient suivant le type bien connu du portail Sainte-Anne de Notre-Dame de Paris. Mais le style qui s'y manifeste autorise plutôt à y voir une production de l'art méridional qui n'était pas encore représenté pour cette époque dans les collections du Louvre.

✤ ✤ ✤ **Mobilier du XVIIe et du XVIIIe siècle.** — Les dispositions que nous annoncions dans notre dernier numéro pour la rentrée au Louvre des plus belles pièces du Mobilier national ont eu ces derniers temps leur première application. Le ministre de la Guerre vient de consentir à déposer au Musée du Louvre le grand bureau plat en marqueterie garni de bronzes qui était celui du gouverneur des Invalides, en échange d'une reproduction moderne dont les frais ont été faits par la Société des Amis du Louvre en exécution d'une décision du conseil d'administration en date du 22 juin dernier.

Ce meuble qui porte la signature de l'ébéniste, *J.-F. Oeben*, le premier auteur du célèbre bureau à cylindre, commandé par Louis XV pour son cabinet, et terminé après la mort d'Oeben par Riesener et Duplessis, est un spécimen admirable, d'une justesse de proportions et d'une élégance sobre toute particulière, de l'art français de la première moitié du XVIIIe siècle.

Il convient de rappeler que cet heureux échange a été obtenu grâce aux bons offices de M. le général Niox, dont la bienveillance zélée et persévérante s'était déjà manifestée à plusieurs reprises à l'égard de nos collections nationales et à qui tous les amis du musée doivent une reconnaissance toute particulière.

D'autre part, M. Clémenceau, dont l'autorité et l'intelligente libéralité ont eu aussi à s'exercer déjà plusieurs fois en faveur du Musée du Louvre, vient de mettre à la disposition du conservateur des objets d'art une jolie pendule en marbre et bronze doré de la fin du XVIIIe siècle qui ornait un des bureaux de son ministère et qui remplacera avantageusement dans les salles du Mobilier une des pendules de bien moindre intérêt venue des collections du Garde-Meuble.

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS ✤ ✤ ✤

✤ ✤ ✤ Les salles d'exposition du Pavillon de Marsan sont actuellement occupées par la manifestation annuelle de la *Société des Artistes Décorateurs*. Mais on prépare pour le printemps prochain une exposition de l'art théâtral qui doit comprendre une réunion d'œuvres de peintres décorateurs français et étrangers, en même temps qu'une exposition rétrospective d'œuvres d'art de toute nature se rapportant à l'histoire du théâtre.

MUSÉE GALLIERA ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤

✤ ✤ ✤ Le Musée Galliera vient, après sa réorganisation annuelle, de rouvrir ses portes au public. On y annonce comme devant être prête tout prochainement une intéressante exposition rétrospective des impressions sur toiles dites *toiles de Jouy*.

MUSÉE DE VERSAILLES ✤ ✤ ✤ ✤ ✤ ✤

✤ ✤ ✤ Les collections de portraits révolutionnaires du Musée de Versailles vont s'enrichir d'une intéressante toile qui vient d'être acquise tout récemment et qui représente Camille Desmoulins, sa femme Lucile et leur jeune fils. Le groupe, arrangé dans un esprit légèrement sentimental, porte bien la note de l'esprit du temps. Il a certainement été exécuté au début de l'année 1793. On attribue la peinture à Gros. Celui-ci eût été bien jeune à ce moment et il est difficile d'affirmer reconnaître sa manière dans cette toile assez impersonnelle et d'une qualité moyenne comme peinture, mais d'un intérêt documentaire considérable.

D'autre part, M. Paul Leroy, directeur de *l'Art*, avait, avant sa mort arrivée ces mois derniers, offert au musée une toile de Berne-Bellecour exposée au Salon de 1876, qui représente les francs-tireurs de la Seine au combat de la Malmaison en 1870 et comprend parmi les combattants les portraits d'un certain nombre de personnalités intéressantes.

✤ ✤ ✤ **La réorganisation des Musées de province.** — La commission instituée par le sous-secrétaire d'État aux Beaux-Arts pour étudier la question de la réorganisation des Musées de province, après un certain nombre de réunions tenues et de rapports entendus, a adopté un projet de décret présenté par la sous-commission de législation réglant la situation administrative des musées; elle a également adopté les vœux que nous enregistrons ci-dessous, présentés par la sous-commission artistique.

I. — Que la législation fixée par la commission sur les rapports des musées de province et de l'État

soit intégralement appliquée, avec une fermeté soutenue.

II. — Que le Parlement porte de 20 000 à 100 000 francs le crédit du chapitre 38 du budget des Beaux-Arts sur les subventions aux musées de province, ce qui faciliterait singulièrement la publication des catalogues.

III. — Que le crédit de l'inventaire des richesses d'art de la France soit maintenu avec les 20 000 francs d'augmentation du budget de 1907.

IV. — Que l'obligation pour les musées dépositaires d'œuvres appartenant à l'Etat d'inscrire à leur budget un chapitre pour l'entretien, le gardiennage et la conservation soit strictement imposée, sous peine du retrait des œuvres en dépôt.

V. — Que l'administration centrale tienne la main à la rédaction des inventaires et à la publication des catalogues, décidant qu'il ne sera plus envoyé une seule œuvre aux musées qui n'auraient pas satisfait à cette double mesure au 31 décembre 1909. La mauvaise volonté dûment constatée des municipalités en cause amènerait le retrait de tout ou partie des œuvres en dépôt.

VI. — Que les départements et les villes soient, dès lors, invités à exécuter dans la mesure des disponibilités budgétaires les travaux reconnus indispensables par l'inspection des musées en vue de l'isolement des collections, du chauffage central des salles ou galeries et de la disparition totale des risques d'humidité et des causes d'incendie.

VII. — Qu'il soit constitué au sous-secrétariat d'État un fichièr central qui reproduira sur fiches, avec documents photographiques à l'appui, quand il y aura lieu, les inventaires des musées de province, sous le contrôle scientifique et artistique de la commission de l'inventaire des richesses d'art de la France.

VIII. — Que l'administration provoque la création des musées régionaux historiques, ethnographiques et d'art pratique, comme il a été déjà fait à Arles, Saint-Jean-de-Luz, Niort, Quimper, Tulle, Honfleur et Saint-Omer.

IX. — Qu'il soit rappelé aux préfets que le décret-loi de 1852 est toujours en vigueur; que la nomination des conservateurs et conservateurs-adjoints qui est à leur signature doit s'accorder désormais avec les nouvelles prescriptions.

X. — Que le décret du 24 janvier 1882, qui prévoyait dans l'école du Louvre une école d'administration des musées, soit remis en vigueur sur ce point, et que l'enseignement général de l'histoire de l'art y soit complété par des exercices pratiques et par un enseignement sur l'administration des musées.

✤ ✤ ✤ **A propos des Musées de province.** — A la suite de l'article de M. Jadart et de la lettre de celui-ci que nous avons publiée dans notre dernier numéro, M. L. Réau, auteur de l'étude comparative des musées de France et d'Allemagne que visait M. Jadart, nous écrit pour se défendre d'avoir « cédé au simple plaisir de nous ravaler au-dessous de l'étranger et de décourager les bonnes volontés ». Il reconnaît et la richesse de certaines collections et les qualités de compétence, d'activité et de zèle de certaines des personnes qui en ont la charge; mais il insiste sur la négligence de beaucoup d'autres, sur leur manque de préparation et d'activité scientifique, sur l'insuffisance et l'inexistence des catalogues, sur les enrichissements médiocres et laissés au hasard des libéralités officielles de la plupart des collections. Il rappelle l'infériorité notoire et incontestable, qu'il avait signalée dans son premier article, du Musée de peinture de Nancy vis-à-vis du Musée Rohan de Strasbourg et conclut, « sans vouloir dresser un programme de réformes », que l'activité de nos conservateurs pourrait être aisément plus féconde. « Ils auraient tout intérêt à faire un triage parmi les tableaux au lieu de les entasser sans discernement : ils devraient se préoccuper davantage de mettre en valeur les œuvres intéressantes, organiser des expositions temporaires, créer dans tous les grands centres une Société des Amis du Musée. Si les œuvres d'art étaient présentées dans nos musées provinciaux avec plus de goût et de coquetterie, nul doute que les dons afflueraient très vite : si les collectionneurs se dépouillent si rarement de leurs trésors au profit de la collectivité, c'est que nos Musées ressemblent trop à des « prisons de l'art »; quand on voit la façon dont les œuvres d'art sont parquées dans la plupart de nos musées de province, on se sent peu encouragé à augmenter encore le nombre de ces épaves. »

Les vœux officiellement exprimés par la Commission que nous venons de rapporter plus haut impliquent évidemment un état de choses et des espérances analogues à celles de cette critique indépendante et impartiale. Espérons que l'un et l'autre seront entendus. Nous avons fait pour notre



Saint Jean.
École ombrienne, XV[e] siècle.
(*Musée de Toulouse.*)



La Vierge et l'Enfant.
Attribuée à FIORENZO DI LORENZO,
(*Musée de Toulouse.*)

Clichés Couzi.

Saint Nicolas.
École ombrienne, XV[e] siècle.
(*Musée de Toulouse.*)

part tout ce que nous avons pu depuis deux ans pour susciter et révéler, lorsqu'il y avait lieu, les efforts tentés dans ce sens. Nous voudrions avoir confiance dans l'avenir pour voir réaliser ce que souhaitent tant de bons esprits et pour voir l'initiative privée secondée par la bonne volonté des municipalités et surveillée par le contrôle de l'État.

MUSÉE DE LYON ✦ ✦ ✦ ✦ ✦ ✦ ✦ ✦ ✦

✦ ✦ ✦ La crise de vandalisme qui a sévi à Paris cet été s'était fait sentir également en province, et plusieurs toiles du Musée de Lyon avaient eu à souffrir de méfaits semblables à ceux que nous avons eu à déplorer au Louvre. Des mesures de protection analogues viennent d'être prises : mise sous verre des plus petits tableaux, barres d'appui placées à un mètre de la cimaise. On a établi aussi ce règlement très sage qui, après avoir été remis en vigueur au Louvre pendant un certain temps il y a quelques années, a dû être retiré devant les protestations des mêmes personnes qui, en d'autres temps, réclament des mesures de protection à outrance : nous voulons parler du dépôt obligatoire des cannes et parapluies.

Mais de plus, on a décidé à Lyon d'imposer à partir du 1er janvier 1908 un droit d'entrée de 1 franc par visiteur, exception faite des après-midi des jeudis et dimanches. Que des municipalités provinciales soient en droit d'exiger cette redevance et se permettent de grossir ainsi un budget forcément assez restreint, cela est possible tout en restant discutable. Mais il serait tout à fait illégitime à notre avis d'en tirer argument pour l'établissement d'un droit d'entrée dans les musées nationaux. L'État a d'autres droits et d'autres devoirs que les villes en ces matières, et nous maintenons la doctrine qui est celle heureusement, jusqu'ici, du Gouvernement et de la Chambre, de la gratuité nécessaire de nos musées.

MUSÉE D'AGEN ✦ ✦ ✦ ✦ ✦ ✦ ✦ ✦ ✦ ✦ ✦

✦ ✦ ✦ L'administration des Beaux-Arts vient d'accorder les crédits nécessaires à la restauration de l'ancien hôtel du maréchal d'Estrades qui renferme aujourd'hui avec l'hôtel de Vaurs, le musée de la ville d'Agen.

MUSÉE DE BAGNÈRES-DE-BIGORRE ✦

✦ ✦ ✦ Dans le dernier numéro de la revue *les Arts*, M. Henry Marcel donne une substantielle étude sur les peintures du musée de Bagnères, qui proviennent en grande partie des collections d'Achille Jubinal, député de la circonscription sous le second empire et du baron Larrey qui représenta également le département des Hautes-Pyrénées. Il insiste particulièrement sur plusieurs tableaux qui « offrent, dit-il, un intérêt de premier ordre pour l'étude de l'art français entre 1850 et 1870 ».

C'est d'abord un beau portrait de femme de Ricard, puis une esquisse étincelante de Chassériau pour l'une de ses peintures de Saint-Roch, le *Baptême des Indiens par Saint-François Xavier*, un épisode marocain d'Alfred Dehodencq, enfin une délicieuse *Vue de la Seine au Pont-Royal*, par Jongkind et un *Village normand* daté de 1855, par Adolphe Hervier, ce savoureux et sincère petit maître qui est encore trop peu estimé, selon M. Marcel.

✦ ✦ ✦ ✦ ✦ ✦ ✦ ✦ ✦ ✦ ✦ ✦

LE CLOITRE DE LA PSALETTE A TOURS

(PLANCHE 36.)

C'EST un des coins les plus pittoresques du vieux Tours que cette *Psalette* accrochée au flanc nord de la cathédrale Saint-Gatien et qui n'est autre que l'ancien cloître des chanoines. C'est un de ceux où la curiosité des visiteurs s'arrête le plus volontiers, dans une ville qui a tant perdu son ancienne parure, et où la gloire du passé s'évoque malaisément pour le touriste hâtif. L'intérêt même des Tourangeaux, un peu lent à émouvoir, a fini par s'y attacher, et cette Psalette est un des endroits qu'ils montrent le plus volontiers à l'étranger aujourd'hui. Ils la montrent du reste avec mélancolie, car l'état en est lamentable. On y sent la tristesse et l'abandon ; de vieilles planches pourrissent dans le préau, au milieu des arbustes envahissants et sans grâce ; les sculptures s'effritent ; les toits crevés, les carreaux brisés laissent passer la pluie ; les pierres se disjoignent, cependant qu'une grande cheminée de calorifère laisse suinter sur toute une partie des bâtiments une lèpre jaunâtre. Que les âmes sensibles à la beauté des ruines ne s'émeuvent pas inutilement : celle-ci n'a ni grandeur ni poésie ; il est des cloîtres dévastés où la végétation envahissante met une parure de jeunesse et de vie, où les pierres effritées se dorent au soleil ; celui-là n'a l'air que d'un chantier mal tenu entouré de masures croulantes (1).

C'était pourtant un bien joli et précieux ensemble de constructions que celui qui fut commencé vers 1460, aux frais du chanoine Raoul Segaler. On éleva d'abord l'aile occidentale, robuste et élégante, dont l'étage inférieur formait une galerie ouverte par de larges baies en arc brisé, décorées de crochets de feuilles très corsés et refouillés. L'étage supérieur, qui servait sans doute de salle de réunion au chapitre de la cathédrale, comporte sept travées voûtées sur croisées d'ogives, sobrement décorées, mais avec une certaine recherche néanmoins, visible aux culs-de-lampe ornés d'animaux ou de feuillage, de chardon, de vigne, de chou frisé, de chicorée ; l'un même, d'un vol de chauves-souris stylisées.

(1) La photographie qui accompagne cet article a été prise il y a une quinzaine d'années alors que l'enclos et les bâtiments étaient beaucoup mieux entretenus.

On continua les travaux dès le XV[e] siècle en amorçant l'aile septentrionale, dont la première arcade du rez-de-chaussée est du même style que l'aile de Raoul Segaler. Tout le reste du cloître dut être élevé au début du XVI[e] siècle : on donne généralement la date de 1513 à 1524 pour ces travaux dont l'architecte Martin François, le neveu de Michel Colombe, qui dirigeait les travaux de la cathédrale à ce moment, eut sans doute la direction.

On dut élever d'abord les galeries Nord et Est à rez-de-chaussée pour compléter le cloître, et l'on y conserva, avec quelques altérations seulement, le type gothique traditionnel qui régnait dans la première partie ; puis, peut-être sur l'initiative de Martin de Beaune, archevêque de Tours à partir de 1520, qui était fils du célèbre financier, grand protecteur de l'art nouveau qui fleurissait en Touraine à ce moment, peut-être pour rivaliser avec le cloître du chapitre de Saint-Martin qui venait de se décorer à la mode nouvelle, les chanoines voulurent compléter et enrichir ces galeries jusque-là très simples. Deux travées du premier étage furent bâties sur l'aile Nord, se raccordant à peu près avec les bâtiments du XV[e] siècle. Le reste demeura toujours en terrasse ; mais diverses décorations furent ajoutées ici et là : des griffes de lion relièrent les contreforts gothiques à des balustres à l'italienne ; un linteau à arabesques fut placé sur la porte extérieure ; plusieurs autres motifs à l'intérieur, portes, niches, lavabos, calquèrent tant bien que mal les motifs italiens en vogue, notamment les rinceaux et les *putti* gras et nus du tombeau de Charles VIII installé à Saint-Martin quelques années auparavant.

Une petite chapelle fut aménagée dans l'angle Nord-Est et décorée de fresques à l'italienne, dont l'une, encore en partie visible malgré l'ombre et l'humidité qui règnent aujourd'hui dans cette partie du bâtiment, représentait le Massacre des Innocents et la Fuite en Égypte. Cette chapelle se trouvait dans le prolongement de la galerie Nord et s'éclairait sur la façade Est par une fenêtre où des meneaux d'allure gothique s'encadraient dans un chambranle classique décoré de caissons. L'autel devait se trouver au-dessous, et la voûte

était remplacée à cet endroit par un plafond plat. Il y avait là un exemple tout à fait typique, et tout à fait charmant du reste, de ces alliances imprévues entre le style français traditionnel et les nouveautés ultramontaines.

Dans le voisinage de la chapelle, à l'intérieur de la galerie Est, s'ouvrait la porte d'un de ces escaliers à spirale, jeté dans l'angle du cloître, tout ajouré et certainement inspiré de ces modèles illustres qui, comme celui du château de Blois, combinaient à la même époque les principes de la construction gothique avec les recherches de fantaisie et de décoration luxuriante de la première Renaissance française. La partie haute devait former lanterne au-dessus du cloître, car il ne paraît pas que les constructions aient jamais eu plus d'un étage de ce côté avant le XIXe siècle.

Les guerres de religion, si funestes à la décoration de la cathédrale, respectèrent celle de ce bâtiment abrité dans son ombre. Les siècles classiques passèrent sans l'altérer. La Révolution n'y mutila que les armoiries. Mais le XIXe siècle ajouta le premier étage de l'aile orientale, d'une pauvreté insigne et d'un gothique troubadour qui sent les environs de 1840. L'aile Nord fut couverte d'un hangar destiné à protéger la terrasse mal entretenue. On commença aussi les partages lamentables et les appropriations maladroites. Le premier étage postiche de l'Est devint un logement de chanoine. Pour y accéder sans encombre, on mura les ouvertures de l'escalier trop aérien et on ouvrit, en agrandissant l'une de celles du bas, une porte donnant directement sur la cour. La chapelle ou oratoire, qui n'avait pas été rendue à sa destination après la Révolution, vit sa fenêtre murée et servit de cellier à bois et à charbon. La galerie Est servit et sert encore de salle d'étude pour la maîtrise : de là le nom de *psalette*. Une partie de la galerie Nord fut utilisée, et l'est encore, pour remiser ces accessoires encombrants comme des décors de théâtre, en fer-blanc et en bois recouvert d'andrinople et de papier doré, dont s'agrémentent les pompes du culte catholique moderne.

La galerie Ouest et une partie de la galerie Nord furent concédées à l'architecte chargé de la restauration de la cathédrale, qui y établit des dépendances de son agence des travaux et le dépôt des modèles de sculptures refaites ainsi que des originaux supplantés par celles-ci. Une partie du préau fut close, également par ses soins, pour dépôt de matériaux. Enfin la galerie Est du premier étage avait été occupée par le chapitre de la cathédrale, conformément à sa destination primitive, et transformée en bibliothèque.

Le sort de cet ensemble de bâtiments, classé comme monument historique, est en question aujourd'hui. Les biens du chapitre, comme les biens épiscopaux, sont sous séquestre et dépendent de l'administration des domaines. La galerie de la bibliothèque est fermée, ce qui, du reste, ne la change guère, puisque les chanoines, dans les derniers temps, semblaient en avoir oublié le chemin et que l'on compterait aisément les personnes étrangères qui ont pu y pénétrer depuis vingt ans. Le logement de l'Est est inoccupé depuis longtemps et tombe en ruines, les hangars pourrissent. L'agence de l'architecte a abandonné l'aile de l'Ouest, mais on continue à en écarter le public, malgré l'intérêt, trop grand peut-être, que celui-ci pourrait avoir à considérer les témoins impartiaux de la restauration de la cathédrale. On a peine à découvrir un sacristain qui vous ouvre l'entrée du cloître, séparé aujourd'hui de l'église par un passage public d'où, la nuit, des vauriens brisent à coup de pierres carreaux et vitraux. Quand on est entré, du reste, on se trouve en présence d'une pancarte qui vous avertit que la visite est tarifée, contrairement à tout règlement qui prescrit la visite libre et gratuite de tous les monuments du culte avec leurs dépendances, classés comme monuments historiques.

Il serait temps d'aviser. Un peu d'ordre, de propreté et d'entretien, quelques réparations urgentes sauveraient ce coin délicieux, dont une restauration indiscrète gâterait du reste tout le charme. Quant à l'utilisation, elle n'est pas difficile à trouver. La ville de Tours va être autorisée, par les dispositions législatives nouvelles, à se faire attribuer la jouissance des bâtiments avoisinant la cathédrale. Elle a des vues sur l'évêché ; qu'elle n'oublie pas la Psalette, qui ferait un délicieux musée archéologique.

Paul VITRY.

MONUMENTS DE FRANCE

Documents et Nouvelles

⚘ ⚘ ⚘ **Fouilles d'Alésia.** — Les travaux qui se continuent sur l'emplacement d'Alésia, sous la direction de M. le commandant Esperandieu, ont amené la reconnaissance d'un nouveau monument public : la façade en était constituée par une colonnade dont on a retrouvé le soubassement. On a découvert aussi un aqueduc admirablement conservé.

Plus récemment d'intéressantes sculptures gallo-romaines ont été retrouvées, notamment une représentation de la déesse Épona et un Mercure.

Malgré l'intérêt de ces découvertes et de la résurrection progressive de cette cité qui a joué un rôle si important dans l'histoire de notre pays, la demande de MM. Théodore Reinach et Gérard-Varet, députés, qui voulaient faire augmenter de 8000 francs la subvention accordée à la Société des Sciences de Semur, n'a pas été prise en considération par la Chambre, lors de la récente et rapide discussion du budget de 1908.

⚘ ⚘ ⚘ **Abbaye de Valloires.** — L'administration des domaines va mettre en vente les bâtiments de l'ancienne abbaye de Valloires (Somme). On a classé comme monument historique l'église et ses délicates boiseries du XVIIIe siècle. C'est un bien grand hasard néanmoins que l'on fait courir à des œuvres d'art très tentantes et qu'il eût mieux valu ne pas livrer à la spéculation possible.

⚘ ⚘ ⚘ **Découverte de statuettes du XVIIIe siècle à Nantes.** — On avait annoncé un peu partout il y a quelques mois la découverte faite à Nantes dans des fouilles quelconques de trois statuettes de bronze représentant le monument élevé en 1764 à la gloire de Louis XV par les États de Bretagne. On ne connaît ce monument dû à J.-B. Lemoyne et aujourd'hui détruit que par des gravures et par une réduction, encore est-elle incomplète, exposée au Louvre dans les salles du Moblier. Il eût été de grand intérêt d'en avoir quelque autre témoin, reproduction ou maquette.

Vérification faite, ce n'était rien de tout cela. M. Gaston Brière a communiqué à la Société de l'Histoire de l'Art français, dans sa dernière séance, des renseignements qui lui ont été transmis par M. Marcel Giraud-Mangin, conservateur-adjoint de la Bibliothèque de Nantes et desquelles il résulte que les statuettes retrouvées à Nantes sont non pas en bronze, mais en terre cuite, de facture assez médiocre, et qu'elles n'ont qu'un rapport lointain avec l'œuvre de J.-B. Lemoyne. On peut les rapprocher d'un groupe en faïence blanche conservé au Musée archéologique de Rennes et portant la marque de la fabrique de J.-B.-A. Bourgouin à Rennes et la date de 1764.

⚘ ⚘ ⚘ **Société des Amis de Versailles.** — On annonce la formation d'une Société des Amis de Versailles qui grouperait toutes les bonnes volontés et toutes les sensibilités émues qui se passionnent pour la gloire évocatrice du palais de Louis XIV et de son admirable parc.

La réorganisation du musée se poursuit comme l'on sait avec science et méthode depuis nombre d'années, mais l'abondance des documents réunis un peu de toute main sous Louis-Philippe laisse néanmoins à combler des lacunes dans les séries historiques que ne peuvent guère enrichir les envois officiels d'aujourd'hui. L'initiative intelligente d'amateurs avisés et généreux peut y pourvoir.

Mais l'attention de la nouvelle Société, qui se composera sans nul doute au moins autant d'amateurs de paysages historiques et de décor architectural que de muséographes et de collectionneurs, aura peut-être surtout à se porter sur l'état d'entretien, de conservation et de restauration du parc et du palais. C'est là que son appui matériel et moral pourra sans doute être salutaire et son contrôle efficace. On a beaucoup travaillé à Versailles ces dernières années, on y projette encore de grands travaux. Des voix isolées se sont élevées à certains moments pour réclamer contre la direction donnée à ces travaux. Des commissions officielles même se sont, paraît-il, prononcées contre elle, sans réussir, dit-on encore, à la modifier. Il est à espérer que l'autorité d'un groupement nouveau, si l'on peut s'y mettre d'accord sur les méthodes à suivre, viendra modérer la fantaisie toute-puissante des architectes-restaurateurs.

60'2-06. — CORBEIL. Imp. ÉD. CRÉTÉ.

Le Gérant : H. LAURENS.



Cliché Neurdein.

Cloître Saint-Gatien dit de « *la Psalette* » à Tours.



Statue de Robert Desmarres (Marbre).
Par Henri Chapu.
(Musée du Louvre.)

Musées et Monuments
DE FRANCE

UNE STATUE D'ENFANT PAR CHAPU
au Musée du Louvre

(Planche 37.)

Depuis l'organisation, terminée il y a bientôt huit ans, de la salle Carpeaux, les collections de la sculpture moderne arrêtent leur développement historique avec l'œuvre du maître de l'*Ugolin* et de la *Danse*, entourée de quelques morceaux de Schœnewerk, de Degeorge, de Feugère des Forts. Pour représenter convenablement l'art du Second Empire et des débuts de la troisième République, il serait nécessaire de pouvoir montrer aussi ce que fut dans la discipline classique rigoureusement maintenue l'art d'un Guillaume, dans la recherche de l'élégance néo-florentine, celui d'un Paul Dubois ou d'un Falguière. Mais la longévité de ces maîtres, disparus il y a seulement quelques années, empêche de les faire pénétrer dès maintenant au Louvre sans enfreindre le règlement tutélaire et sage qui en régit l'entrée. La mort, par contre, qui a frappé plus jeune un artiste comme Chapu va lui assurer plus tôt les honneurs du Musée. Quelques autres avec lui, Bonnassieux, Cavelier, Carrier-Belleuse vont venir prochainement prolonger la lignée des sculpteurs français que l'on peut suivre aujourd'hui au Louvre depuis les rudes imagiers du XIIe siècle. Ces morts ont droit à l'immortalité ! Les vivants ont besoin de leur place au soleil du Luxembourg !

Ce groupe, pour lequel va s'ouvrir une nouvelle salle faisant suite à la salle Carpeaux, soit hasard des groupements chronologiques, soit réunion réellement significative de communes tendances, ne témoignera guère, à vrai dire, de l'évolution de la sculpture française vers la réalité, la vie et le mouvement. L'absence de Dubois, de Falguière, de Dalou, pour ne parler que des morts, y sera très sensible. Ce sont les classiques, les traditionnels, les héritiers de Chaudet et de Pradier, qui, non certes par parti pris, mais par respect de la chronologie, auront forcé les premiers les portes du Louvre. Carpeaux paraîtra en avance, et il l'était effectivement, sur cette sculpture sage et pondérée dont Chapu lui-même, qui fut presque son condisciple à l'École de Rome, était un des représentants.

Le *Mercure inventant le caducée*, que Chapu exécuta à Rome en 1861, fut exposé côte à côte avec le marbre du *Petit Pêcheur à la Coquille* de Carpeaux. Les deux œuvres vont se retrouver voisines dans les salles du Louvre, grâce à l'achat du plâtre original du *Pêcheur* (le marbre acheté par l'Impératrice est à l'étranger, à moins qu'il n'ait disparu en 1871). Elles y témoigneront, l'une, de la fièvre commençante, du métier nerveux et vibrant du fantaisiste qu'était Carpeaux, l'autre du labeur tranquille et obstiné du bon élève qu'était Chapu.

Celui-ci du reste devait dépasser cette moyenne et quelques réussites heureuses, sa *Jeanne d'Arc* avant 1870, sa *Jeunesse* du monument Regnault après, devaient montrer ce qu'il pouvait mettre dans une œuvre d'une plastique correcte et même harmonieuse de sentiment sérieux et tendre, de nuances délicates et profondes. Mais la *Jeunesse* ne viendra jamais au Louvre, non plus que la *Pensée* du tombeau de Daniel Stern ou l'*Immortalité* de celui de Jean Reynaud, et la *Jeanne d'Arc* seule y représentera le maître sous cet aspect moins classique et plus ému que le *Mercure*.

Une autre œuvre, grâce à une libéralité toute récente, le montrera sous un jour tout différent, plus vivant encore et assez inattendu. Il s'agit de la statue en marbre, qu'il exposa en 1879, du jeune Robert Desmarres, fils du médecin de ce nom et

petit-fils de Robert Fleury. M. Desmarres lui-même vient de l'offrir au musée, et sa générosité servira certainement la mémoire de l'artiste en même temps qu'elle égaiera et réchauffera pour ainsi dire une réunion d'œuvres un peu froides et compassées. Un sourire de vie s'épanouira à côté du glacial *Néophyte* et de l'honnête *Cornélie* de Cavelier. C'est une image en effet pleine de grâce nerveuse que cette statuette de garçonnet en costume moderne, en veston et en culotte courte; la pose naturelle, la physionomie décidée et expressive respirent un parfum de vérité et de jeunesse tout particuliers.

L'auteur s'est souvenu à coup sûr d'une autre statue d'enfant, celle du Prince Impérial, que son ancien camarade Carpeaux avait réalisée sous l'Empire, avec l'élégante désinvolture que l'on sait. Mais celle-ci est évidemment plus simple, d'un réalisme peut-être plus robuste, plus volontaire et comme plus réfléchi. La note est rare dans l'œuvre de Chapu, qui a laissé quelques bons bustes de contemporains, mais n'est guère jamais revenu, sauf dans une esquisse, qu'il n'exécuta pas, pour le monument des frères Galignani, à cette vision simple et directe de la réalité. D'autres heureusement y sont venus après lui, et la statue de Robert Desmarres apparaîtra dans l'avenir sans doute comme l'œuvre d'une sorte de précurseur, et comme la tête d'une série du plus haut intérêt dans la sculpture de la fin du XIX[e] siècle.

Paul VITRY.

FONTES D'APRÈS DES BAS-RELIEFS ANTIQUES ATTRIBUABLES AU SCULPTEUR LHUILLIER

(Musée du Louvre et Musée Wallace)

L'ÉTUDE consacrée dans cette revue par M. L. Deshairs à la salle à manger du comte d'Artois au château de Maisons et à sa décoration par le sculpteur Lhuillier (1) me permet de compléter sur un point les deux notes que j'ai publiées dans les *Monuments Piot* de 1905 et 1906 sur un bas-relief de bronze du Musée du Louvre (2).

Il s'agit d'un bas-relief placé dans la salle des Cariatides, à une hauteur qui le rend peu visible, à contre-jour sous un œil-de-bœuf, au-dessus de la porte donnant dans la cour du Louvre. Trois jeunes femmes, vêtues de tuniques et de manteaux dont l'étoffe se gonfle au vent, en occupent le premier plan. L'une s'éloigne d'un pas rapide en tenant une poignée de roses dans la main gauche. Devant elle, deux autres femmes, vêtues de même, se font vis-à-vis de part et d'autre d'un riche candélabre, auquel elles s'apprêtent à suspendre des guirlandes. A gauche se voit un temple avec portique précédé d'un escalier. Dans le fond, cinq colonnes, placées sur un soubassement, portent un entablement mouluré. Une arcade, dont l'amorce seule est visible, occupe l'extrémité droite.

(1) *Musées et Monuments*, 1907, n° 6, p. 91-96 et pl. 24.
(2) T. XII, p. 159-176, et t. XIII, p. 107-116.

Le bronze est la reproduction, mais la reproduction arrangée, d'un original antique en marbre qui est également au Louvre (1) et dont il ne diffère guère, à part l'entablement superposé à celui qui existe sur le marbre, que par la disposition des coiffures des trois femmes : celle en particulier de la femme placée à gauche du candélabre, tout entourée de bandelettes et pourvue de deux boucles, n'a plus rien d'antique.

L'intérêt s'en accroît de ce fait qu'il y a dans la collection Wallace, à Hertford House, un autre bronze qui a dû être destiné à lui servir de pendant (2).

L'antique qui est reproduit par ce second bronze est le célèbre bas-relief, appartenant aussi au Louvre, qui est connu sous le nom de « Danseuses Borghèse » et où sont figurées cinq femmes élégamment drapées, dansant ou plutôt marchant, trois à gauche, deux à droite, en se donnant la main (3). Les transformations notées dans les têtes par M. Claude Phillips, celle du milieu surtout avec sa coiffure à boucles tombant sur les épaules, rap-

(1) *Cat. sommaire des marbres antiques*, n° 1641.
(2) *Wallace collection, Catalogue of furniture*, Corridor, n° 1.
(3) *Cat. sommaire des marbres antiques*, n° 1612.

pellent celles que nous venons de faire remarquer. Elles se concilient, pour l'un et l'autre bronze, avec une fidélité presque parfaite dans l'ensemble des personnages, avec la similitude minutieusement exacte des détails d'ornementation, tels que, pour le bronze de Hertford House, les chapiteaux avec deux chouettes de part et d'autre d'une corbeille, pour le bronze du Louvre, les attributs donnés aux figures de Pan de la base du candélabre. Ici comme là, en outre, se retrouve le même entablement surajouté à celui du marbre, qui ne s'explique que si l'on admet que les bronzes, malgré la légère différence des dimensions, ont été exécutés en vue d'une décoration commune.

L'opinion de M. Phillips, en présence du bas-relief de la collection Wallace, était que l'auteur en devait être cherché parmi les artistes de l'Italie du Nord de la fin du xve ou des premières années du xvie siècle : il prononçait même volontiers le nom de Riccio (1).

Il m'avait paru, pour ma part, que rien n'était plus loin de la manière de Riccio et même d'une œuvre de la Renaissance, et que l'histoire des originaux en marbre, placés en face l'un de l'autre dans le grand salon de la villa Borghèse au début du xviie siècle seulement, suffisait à prouver que les fontes ne pouvaient remonter plus haut que cette date. Les deux bronzes, concluais-je, étaient des œuvres, soit, plus vraisemblablement, du xviie siècle, soit, comme le pensait M. Bode (2), du xviiie siècle et, selon toute probabilité, des œuvres françaises.

L'édition de 1905 du catalogue de la collection Wallace s'est ralliée à la première de ces deux dates, en se bornant d'ailleurs à mentionner sans référence précise le rapprochement indiqué par moi entre la fonte des « Danseuses Borghèse » et celle des « Femmes au candélabre » : le bronze de Hertford House y est décrit comme ayant été exécuté pour Louis XIII et vraisemblablement par François Anguier (3). Le style, d'après l'auteur du catalogue, offrirait de frappantes analogies avec un bas-relief de cet artiste ornant le tombeau de de Thou au Louvre (1) et, d'autre part, un passage de la vie de Poussin par Bellori, signalé par M. R. Eisler dans une lettre au *Burlington Magazine* qui m'avait échappé (2), témoigne que par les soins de Poussin, en 1641, des moulages avaient été faits des « Danseuses » et des « Femmes au candélabre » et que « *queste furono poi in Parigi eseguite di metallo* » (3).

La prétendue similitude des bronzes avec le bas-relief de François Anguier, à vrai dire, m'échappe complètement et, en ce qui concerne l'affirmation de Bellori, peut-être ne saurait-on en tirer une conclusion aussi précise. Sauval, dans un passage de sa description de la collection du Roi que j'avais cité de mon côté, mentionne bien des « jets de basses-tailles » des deux antiques qui nous occupent; mais il réunit sous cette rubrique de « jets de basses-tailles » toute une série de bas-reliefs conservés, dit-il, dans un magasin, et, quoiqu'il ne spécifie point la matière, — sauf pour les seuls chapiteaux de l'avant-portique du Panthéon à Rome, où il se réfère au « jet de cire dont est enrichi ce curieux magazin », — il semble donc qu'il s'agisse, non de fontes, mais de simples moulages (4).

La date du xviiie siècle, au contraire, a pour elle un fait nouveau qu'il me fut bientôt possible de faire connaître. L'ancien hôtel de Gouthière, 6, rue Pierre-Bullet, au faubourg Saint-Martin, montre encore, comme dessus de la porte d'entrée intérieure, le même bas-relief, avec les mêmes modifications apportées à l'antique, dont la fonte est à Hertford House, et ce bas-relief est un plâtre vieilli, taché, imparfaitement plan, qui a bien l'aspect, non d'un simple moulage fait après coup, mais d'un plâtre qui aurait pu servir à l'exécution d'une fonte. Imaginer qu'un modèle transposé de l'antique, d'époque antérieure, aurait été employé par Gouthière à la décoration de son propre hôtel, sortait de toute vraisemblance. La déduction se justifiait par suite que le bronze n'avait pu être fondu que de son temps et probablement sous sa direction.

(1) *A bronze relief in the Wallace collection*, dans le *Burlington Magazine*, february 1904, p. 111-124, et march 1904, p. 216.

(2) *Ibid.*, march 1904, p. 215.

(3) *Wallace collection, Catalogue of furniture*, p. 149-150.

(1) *Cat. sommaire des sculptures du moyen âge, de la Renaissance et des temps modernes*, n° 487 c. : l'Histoire inscrivant les titres des œuvres de Jacques-Auguste de Thou.

(2) *Burlington Magazine*, september 1904, p. 597.

(3) G.-P. Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni* (1682), p. 428.

(4) Sauval, *Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris* (1724), t. II, p. 58.

Ici précisément intervient le nom de Lhuillier. On lit dans les procès-verbaux de la Commission du Muséum, au moment où se formait le Musée du Louvre : « un membre demande que la nation fasse l'acquisition des Heures de Borghèse, de la succession de Lhullier, bas-relief en bronze. Dardel et Pasquier sont nommés commissaires pour l'examiner (1) ». « Heures » ou « Danseuses », ce sont bien le même bas-relief qui était parfois désigné sous le premier nom. L'acquisition, d'ailleurs, ne fut évidemment pas faite pour le Louvre, car le 18 nivôse an IX, nous apprenons que le moulage des « Danseuses », cédé par Fragonard à qui on en rembourse le prix de 36 francs, était placé dans la salle de l'Apollon ; le moulage y resta même longtemps après l'entrée au Musée du marbre original : dans les éditions de la *Description des antiques* de 1820 et de 1830, il figure encore sous le n° 205 « les Danseuses, bas-relief moulé sur celui du n° 18 »; mais le plâtre n'eût certainement pas été acheté en l'an IX si, depuis plusieurs années, on avait eu la fonte. Le bronze de la succession Lhullier trouva un autre acquéreur et c'est ainsi que, après quelques intermédiaires, il dut parvenir entre les mains de Sir Richard Wallace.

Il me semble en effet très probable qu'il n'est autre que le bronze qui se voit aujourd'hui à Hertford House. Le procès-verbal parle, il est vrai, de la succession Lhullier; mais, ce Lhullier inconnu, l'attention attirée sur le Lhuillier sculpteur-décorateur de la salle à manger du château du comte d'Artois à Maisons, — peu importe la variante d'orthographe Lhullier ou Lhuillier (2), — nous permet d'y voir maintenant cet artiste jusque-là presque ignoré. Propriétaire de la fonte, ne peut-on supposer qu'il était aussi l'auteur du modèle conservé dans le pavillon de la rue Pierre-Bullet? Sans parler de la salle à manger de Maisons où sont bon nombre de chimères, de cariatides, de lyres, de trépieds, de décors à l'antique modelés par Lhuillier, la bibliothèque de l'Union centrale des Arts décoratifs a récemment acquis un recueil de frises et de vases antiques signés « *Lhuilier et Doublay Romae delineaverunt* » (3). Il est donc

(1) Archives du Louvre.

(2) Lhuillier, on va le voir, a signé *Lhuilier* une série de planches dessinées par lui à Rome.

(3) L. Deshairs, *Recherches sur le sculpteur Lhuillier* dans le *Bull. de la Soc. de l'histoire de l'art français*, 1907, 3e fasc., p. 69.

très plausible de lui attribuer la copie de bas-reliefs antiques, à lui de qui nous lisons, dans une notice écrite en 1818, qu'il « amena [à Paris] la sculpture d'ornements dans le goût des anciens » (1). M. Deshairs, en outre, trouve à l'art gréco-romain de Lhuillier un certain mélange de caractère « Renaissance » (2), et ceci s'appliquerait bien aux qualités louées par M. Phillips dans le bronze de la collection Wallace.

M. H. Vial, dans une savante étude sur Gouthière (3), a établi que c'est en 1772 que Gouthière devint acquéreur du terrain de la rue Pierre-Bullet actuelle, mais en 1776 il demeurait encore au quai Pelletier, aujourd'hui quai de l'Hôtel-de-Ville, et c'est seulement en 1781 qu'un acte indique qu'il s'était transporté au faubourg Saint-Martin, où il devait occuper le pavillon en question, au sujet duquel l'acte porte « lequel luy est construit » par opposition au reste des constructions qui n'étaient pas achevées. Rien de plus naturel, à cette date, que de supposer Lhuillier en relations avec Gouthière, employé par lui, dans quelles conditions exactes nous ne pouvons le préciser. Un arbitrage des syndics de la communauté des fondeurs, dans un différend qu'il eut en 1788, nous le montre réclamant une somme de 538 livres pour un ou des modèles qu'il prétendait avoir fournis à Thomire (4). Lhuillier, ajoutons-le enfin, habitait dans le voisinage de l'hôtel de Gouthière, d'abord rue du Faubourg-Saint-Denis, puis rue du Faubourg-Saint-Martin (5).

La fonte des « Danseuses Borghèse » et peut-être celle des « Femmes au candélabre » appartenant au Louvre apparaîtraient ainsi comme deux nouvelles œuvres de ce maître modeste, qui, pour reprendre les expressions de M. Deshairs, a eu « le seul tort auprès de la postérité de ne pas graver sa signature dans la pierre ou le marbre, de ne faire partie ni de l'Académie royale, ni de l'Académie de Saint-Luc, de n'exposer point aux Salons » (6).

Étienne Michon.

(1) *Ibid.*, p. 70.

(2) *Ibid.*, p. 69.

(3) *La faillite de Gouthière, doreur et ciseleur du roi: Sa maison faubourg Saint-Martin*, dans la *Correspondance historique et archéologique*, avril-mai 1896, p. 131-142.

(4) *Bull. de la Soc. de l'histoire de l'art français*, 1907, p. 71.

(5) *Ibid.*, *l. c.*

(6) *Musées et monuments*, 1907, p. 94.



Buste de Jean de Morvillier (Bronze).

Par GERMAIN PILON

(Musée d'Orléans.)

LE BUSTE DE JEAN DE MORVILLIER

par Germain Pilon

(*Musée d'Orléans.*)

(PLANCHE 38.)

Le buste de bronze représentant Jean de Morvillier, conservé pendant le cours du XIXe siècle à l'évêché d'Orléans, est bien connu. Prêté à maintes expositions (1), reproduit, photographié, moulé, copié (2), il a été souvent étudié, et des critiques ont dit depuis longtemps sa valeur et sa beauté (3). Cependant, malgré les recherches de M. Baguenault de Puchesse et Jules Loiseleur (4), il subsiste des incertitudes sur l'histoire du monument d'où il provient; nous voudrions, à l'aide des travaux publiés, montrer quelles sont les questions obscures et discuter les solutions proposées.

Jean de Morvillier, né à Blois, le 1er décembre 1506, ambassadeur à Venise de 1546 à 1550, évêque d'Orléans en 1552, garde des sceaux le 24 mai 1568, mourut à Tours le 23 octobre 1577; il avait alors soixante-dix ans. Morvillier avait choisi pour exécuteur testamentaire son ami Pomponne de Bellièvre, surintendant des finances depuis 1575 et qui devait devenir chancelier de France en 1599. Selon le vœu du défunt, le corps fut transporté en sa ville natale et inhumé à Blois dans l'église des Cordeliers (religieux de l'ordre mineur des Franciscains) où reposaient son père et son grand'père. En cette église, Pomponne de Bellièvre se chargea de faire élever un monument sur le lieu de sépulture de son ami. Mais quelle fut la conception primitive de ce tombeau, quelle place y tenait le buste de bronze, était-il accompagné de figures allégoriques, existait-il deux monuments distincts à la mémoire de l'évêque ? Il convient d'examiner ces questions avec attention.

Jules Loiseleur a rassemblé tous les textes qui peuvent être allégués; relisons-les après lui. Le premier en date se trouve aux *Annales ecclésiastiques d'Orléans*, par Charles de La Saussaye (1615). Cet auteur, trop laconique à notre gré, se borne à dire que Jean de Morvillier fut inhumé en l'église des Franciscains de Blois, ajoutant : « *Pomponius Belleureus, ibi ejus effigiem ad vivum exprimi curavit et marmoreum ei tumulum excitari, addito monimento quod, vir integerrimus, viro integerrimo manu sua exaravit.* » Jean Bernier, dans son *Histoire de Blois*, publiée en 1682, est un peu plus explicite. Après avoir dit que Morvillier fut enterré au milieu du chœur de l'église par les soins de Pomponne de Bellièvre qui composa en son honneur une épitaphe latine, il poursuit ainsi : « Le mesme Pomponne pour ne rien oublier de ce qui pouvait honorer la mémoire de ce grand homme, auquel il était fort obligé, *fit élever vis-à-vis de ce tombeau, un buste de la façon du fameux Germain Pilon*, au bas duquel on a gravé cette inscription :

> Joannis Morvillerii effigiem ne frustra contemplator
> Sed simul ad æmulandas tanti viri virtutes excitator (1).

Ces citations sembleraient faire croire à l'existence de deux monuments distincts : un tombeau de marbre et un buste élevé, il semble, postérieurement. On remarquera dans la citation de Bernier que pour la première fois après plus d'un siècle, le nom du grand sculpteur est prononcé, mais désigné seulement comme auteur du buste du prélat.

Louis de La Saussaye, l'historien du Blésois, a fourni sur le tombeau de l'évêque d'Orléans la tradition communément adoptée depuis lors. Né à

(1) Exposition universelle de 1867. *Catalogue général*: Histoire du travail et monuments historiques (n° 2375). — Exposition rétrospective à Orléans (mai-juin 1876). — Exposition universelle de 1878. Portraits nationaux. *Catalogue*, par H. Jouin (n° 87). — Exposition universelle de 1900. Exposition rétrospective de l'Art français. *Catalogue* (n° 4672).

(2) Moulages au Musée d'Orléans et au Musée de sculpture comparée au Trocadéro ; copie en marbre (médiocre) par Jonchery au Musée de Versailles (non exposée).

(3) Alfred Darcel, Le bronze (à l'Exposition de 1867). *Gazette des Beaux-Arts*, 1867, t. XXIII, p. 317. — *L'Art à l'Exposition universelle de 1878.* Tome II: L'Art ancien; article de Paul Mantz sur les portraits nationaux, p. 422-423 (grav.).

(4) G. Baguenault de Puchesse, *Jean de Morvillier, évêque d'Orléans, garde des sceaux de France.* Paris, Didier, 1870, in-8° et in-12. — Jules Loiseleur, Buste et statuettes attribuées à Germain Pilon. *L'Art*, 1878, t. XIV (4e année, t. III), p. 38-42 (grav.).

(1) Cette inscription a été gravée à nouveau sur le piédouche moderne qui supporte actuellement le buste. La hauteur du bronze est de 0^m,70.

une époque où le souvenir des dévastations révolutionnaires était encore vivant, son témoignage est certes d'un grand poids. Parlant de l'église des Cordeliers, détruite en 1806 pour servir à l'agrandissement des prisons, La Saussaye décrit les monuments qui s'y élevaient avant la Révolution. « Le buste de bronze de Morvillier a été envoyé à l'évêché d'Orléans, dit-il ; le cercueil de plomb est dans les caveaux de la cathédrale. *Deux des quatre pleureuses placées aux angles du monument* se voient aujourd'hui dans le cimetière de Blois, à la tombe de M. Bergevin, ancien vice-président du tribunal, qui les avait sauvées de la destruction (1). » Ainsi, d'après cet érudit, le monument se composait du buste de bronze entouré aux angles de quatre statuettes de pleureuses. C'est l'opinion qui a prévalu auprès des modernes historiens (2).

Les documents graphiques nous seraient d'un précieux secours pour déterminer avec exactitude la forme du tombeau ; nous en avons vainement cherché. Cependant un dessin qui se trouve au Cabinet des Estampes (collection générale des portraits) et ne nous paraît pas avoir été utilisé encore, peut fournir une indication utile. Ce dessin à la sanguine, que nous supposons de la fin du XVIIe ou du début du XVIIIe siècle, exact, bien que médiocre de facture, représente le buste de bronze tel qu'il se présentait aux yeux des visiteurs à l'église de Blois. Le buste supporté par un piédouche de pierre ou de marbre était placé dans une sorte de niche ovale, décorée à son extérieur d'une bordure de perles et d'oves. L'artiste n'ayant copié que la niche seule, aucun trait ne permet de reconstituer le reste du monument. Il semble assez difficile d'encadrer cette sorte d'enfeu par quatre figurines aux angles ; aussi, nous croyons que le tombeau se complétait au-dessous de la niche par une plaque de marbre ornée de motifs décoratifs qu'encadraient les statuettes de pleureuses, selon un type très fréquent dans la sculpture funéraire de la Renaisaance et du début du XVIIe siècle (3).

Les deux statuettes provenant du monument, au témoignage de La Saussaye, et qui ornèrent longtemps la tombe de M. Bergevin au cimetière de Blois, ont été transportées au château de Saint-Gervais (près Blois), chez M. le vicomte de Montrichard qui nous autorisa à les examiner il y a plusieurs années (1).

Ce sont deux petites figures de femmes assises sur une sorte de coussin, drapées de voiles qui les enveloppent gracieusement, formant des plis souples et fins ; leurs pieds sont nus en des sandales antiques ; une sorte de capuchon recouvre leurs têtes et projette l'ombre sur leurs visages ; de leurs mains aux doigts effilés elles tiennent des torches renversées (à demi-détruites), symbole de la vie éteinte (hauteur : 0m,55). Ces sortes de « pleureuses » furent assez fréquemment employées aux monuments funéraires de la Renaissance pour orner les épitaphes ; le plus souvent ce furent de petits enfants qui remplirent l'office de génies funèbres, tels ceux destinés par Philibert Delorme au grand tombeau de François Ier et dont trois spécimens se retrouvent utilisés à la colonne qui contenait le cœur de François II aux Célestins de Paris.

Les statuettes en bas-relief, se détachant sur une stèle rectangulaire, d'un marbre de ton grisâtre, les visages un peu rongés par l'humidité, révèlent certainement par leur style l'influence de l'atelier de Germain Pilon. Mais leur élégance affadie, mièvre, la facture du marbre mollement travaillé, ne nous permet pas de les attribuer au grand artiste lui-même. Il faudrait l'existence d'un marché en bonne et due forme pour nous convaincre. Remarquons que l'historien Bernier n'a prononcé le nom de Germain Pilon que pour le buste de bronze ; c'est seulement à l'époque moderne que l'ensemble des débris du tombeau a été attribué au grand sculpteur : nous n'avons donc point à tenir compte d'une tradition récente.

Il existe au Musée historique d'Orléans, deux autres statuettes de marbre qui, par leur similitude avec celles du château de Saint-Gervais, viennent compliquer encore la discussion. Sous le no 17 (de la série lapidaire U), M. l'abbé Desnoyers a catalogué (2) « deux figures de pleureuses et quatre écussons en marbre blanc représentant les armoiries de la famille de Longueville, dont la chapelle

(1) L. de La Saussaye, *Histoire de la ville de Blois*. Paris, 1846, p. 298. Mêmes indications dans le volume *Blois et ses environs*, 1re édition, p. 158.

(2) Cf. Baguenault de Puchesse, ouvrage cité, p. 354-356, d'après L. Bergevin et A. Dupré, *Histoire de Blois*, 1840-47, 2 vol. in-8o ; au tome Ier, p. 528.

(3) Voir comme exemple de ce type, le tombeau de Jean d'Alesso, gravé dans Millin, *Antiquités nationales*, t. II (Bonshommes de Chaillot).

(1) Elles sont gravées médiocrement mais assez fidèlement dans l'article de J. Loiseleur.

(2) *Catalogue* du Musée historique de la ville d'Orléans par Desnoyers. Orléans, 1884, in-16.

de sépulture était dans la cathédrale d'Orléans ». Ces deux pleureuses taillées dans un marbre qui paraît semblable à celui employé pour les figures de Saint-Gervais, de grandeur presque analogue (0 m. 53), se rapprochent de celles que nous venons de décrire. Mêmes plis de l'étoffe, même capuchon rabattu sur le visage, presque même attitude des mains tenant les torches funèbres renversées. Une différence s'observe seulement dans le mouvement des jambes : au lieu d'être croisées, l'une s'élève, le pied posé sur une sorte de dé de marbre. Les armoiries — qui sont bien celles des Longueville — ont-elles appartenu au même ensemble détruit que les deux statuettes de pleureuses, ainsi que le déclare M. Desnoyers en son catalogue ? En ce cas nous ne pouvons croire qu'à un rapprochement de style et d'auteur. Mais l'origine de pareils fragments demeure souvent bien incertaine. Les statuettes auraient-elles été apportées à Orléans en même temps que le buste de Morvillier, exposé seul à l'évêché, abandonnées, plus tard recueillies au Musée lapidaire et confondues avec d'autres morceaux venus de la cathédrale ?

Si l'opinion de La Saussaye est vraie, si le monument funéraire de Jean de Morvillier a été orné primitivement de *quatre* statuettes de pleureuses, deux étant aujourd'hui reconnues au château de Saint-Gervais, il nous paraît difficile de ne pas admettre la similitude frappante des quatre fragments et leur commune origine. Les statuettes auraient ainsi décoré les angles de la tablette de marbre sur laquelle devait s'étaler l'épitaphe du défunt, les deux pleureuses de Saint-Gervais placées à la base, celles d'Orléans dans le haut du monument. Nous voudrions qu'un texte ou un dessin vînt confirmer ou infirmer cette hypothèse ; nous avons seulement voulu indiquer l'intérêt du rapprochement.

Nous ignorons la date exacte du transport du buste de Jean de Morvillier à l'évêché d'Orléans. Il fut probablement réclamé lors du Concordat, pour constituer au palais épiscopal une galerie des anciens évêques. Peut-être était-il resté abandonné en l'église des Cordeliers qui ne fut détruite qu'en 1806. Alexandre Lenoir, toujours à l'affût des bonnes occasions susceptibles d'accroître les collections de son musée, connut l'existence du buste et le réclama. Il voulut même acquérir des fragments du tombeau, et son témoignage aurait une grande importance si les termes de sa lettre étaient moins vagues et surtout si la date de cet écrit était antérieure à la dispersion du monument. Le 9 novembre 1807, Lenoir s'adresse au ministre de l'Intérieur : « Le célèbre Jean de Morvillier, dit-il, avait un tombeau à Blois sa patrie, dans l'église des Cordeliers. Ce tombeau, que j'ai vu, était dû au talent de Germain Pilon ; il était composé du buste de cet homme si illustre par sa conduite au Concile de Trente, de deux figures de Vertus en marbre blanc et d'un groupe composé d'un lion et d'une biche en bronze du même auteur. La Révolution a détruit ce monument, mais il reste encore plusieurs morceaux, tels que les deux figures en marbre et le groupe en bronze que l'on me propose d'acquérir » ; et demandant l'autorisation de faire l'acquisition, il ajoute que le buste a été transporté à l'évêché d'Orléans et qu'il conviendrait mieux de le réunir dans le musée aux personnages de son siècle (1). Le ministre de l'Intérieur, c'était alors Crétet, répondit à Lenoir une lettre favorable (25 janvier 1808) (2), autorisant l'acquisition des fragments ; il demandait en même temps au préfet du Loiret si rien ne s'opposait au déplacement du buste de bronze. Le préfet déclare que le buste fait partie du mobilier appartenant au gouvernement et que l'évêque ne fait aucune objection à la demande officielle. Lenoir obtint même, par lettre ministérielle en date du 14 mars 1808, les autorisations sollicitées, et cependant rien ne fut accompli... Pour quelles causes, nous l'ignorons. Une note laconique de Lenoir se lit en marge de la lettre ministérielle du 25 janvier 1808 : « Ces objets sont restés à Blois et n'ont point été achetés (3). »

Le buste de Morvillier est demeuré pendant tout le XIXe siècle dans la grande salle synodale de l'évêché. Aucun doute ne peut exister sur l'identité du personnage représenté, des gravures assez nombreuses confirmant l'attribution iconographique (4). L'artiste a modelé Morvillier en costume d'évêque :

(1) *Archives du Musée des Monuments français* (Inventaire des richesses d'art de la France), tome Ier, p. 369-370. Nous ne pouvons comprendre ce que viennent faire ici ce lion et cette biche ; nous avions pensé à des animaux héraldiques, mais rien ne peut permettre l'introduction de ces bêtes aux armoiries de l'évêque.

(2) Ouv. cité, p. 373-374.

(3) *Archives du Musée des Monuments français*, tome III, p. 117 (mention oubliée par les éditeurs lors de la publication du tome Ier).

(4) Pour la liste des portraits conservés de Morvillier, une note iconographique très complète a été dressée par Baguenault de Puchesse dans son ouvrage, p. 433-436. Le

il porte la mosette, sorte de camail avec capuchon, rappelant l'aumusse des religieux; la tête est coiffée d'une calotte. Le prélat porte barbe et moustaches. Cet usage, devenu hétérodoxe depuis le milieu du XVIe siècle, « fut cause d'un grave différend qui s'éleva entre lui et le chapitre cathédral d'Orléans au moment de sa promotion à l'épiscopat. Les chanoines refusèrent formellement de le recevoir, alléguant les décisions récentes de la Sorbonne et l'usage traditionnel de leur église ». Il fallut, pour vaincre la résistance des chanoines, une lettre du roi déclarant que le nouveau prélat devait être envoyé comme ambassadeur en des pays étrangers, « où il était nécessaire de porter barbe » (1).

L'attribution du buste à Germain Pilon, traditionnelle depuis le XVIIe siècle, n'a jamais été sérieusement discutée. Tout en effet, dans cette œuvre, porte la marque des pratiques et des habitudes du grand artiste. Il suffit de confronter l'image du Morvillier à celle du chancelier de Birague — œuvre certaine, attestée par un texte notarié et le projet dessiné par l'artiste lui-même (2) — pour saisir l'identité de la facture entre les deux œuvres. Même modelé de la barbe indiquée par de petits coups d'ébauchoir sur la terre ou la cire, même travail des vêtements, le collet semblable, même réalisme dans les plis et l'imitation des étoffes. Le visage a été sculpté par Pilon avec son constant souci de la vérité, le désir de rendre les traits de l'individu disparu dans toute leur exactitude avec les déformations de l'âge et aussi l'altération de la mort. Car pour le Morvillier, comme pour le Birague, et plus encore dans le Morvillier, l'on sent l'usage du moulage pris sur le cadavre (3). C'est le masque mortuaire du prélat, simplement retouché, que l'artiste a introduit dans le buste qu'il modelait. Lèvres serrées et mâchoire contractée, nez pincé, cavités creusées des paupières, ossature saillante aux tempes et aux joues, yeux vides, tout révèle les atteintes de la mort, et c'est ce caractère qui rend l'œuvre d'un réalisme si âpre et d'un effet si saisissant.

Le bronze est également semblable par sa technique — le procédé de la cire perdue — au buste d'Orléans et à la statue du Louvre; on y remarque les mêmes petits accidents dans la fonte, mais aussi cette qualité précieuse du métal qui a complètement épousé la forme du modèle de terre ou de cire, nous offrant sans aucune retouche parasite la trace des moindres coups d'ébauchoir du sculpteur.

Le buste de Morvillier fut-il revêtu de peinture en son aspect primitif? C'est une question qui peut se poser, quand on sait le goût ardent de Germain Pilon pour la polychromie et quand on se rappelle que la robe du chancelier de Birague était revêtue d'une teinte rouge éclatante. Le dessin à la sanguine décrit précédemment nous ferait presque croire à la présence de touches de peinture; en effet, les prunelles y sont nettement indiquées. Mais nous pouvons toujours craindre la fantaisie du copiste. L'addition de la couleur expliquerait cette habitude de Pilon de laisser les yeux vides, sans nulle indication du regard.

Par suite de la loi de Séparation, l'évêché d'Orléans et les œuvres d'art qu'il contenait ont fait retour à l'État. Le buste de Morvillier était certainement avec la « Nativité » d'Autun ou les tapisseries d'Aix-en-Provence, l'une des principales œuvres d'art conservées dans les évêchés qu'il convenait de protéger et de ne point soustraire longtemps à la vue des curieux. Transporté récemment au Musée de la ville, le bronze de Pilon sera désormais plus souvent apprécié et deviendra l'une des richesses de cette galerie.

Nous ne savons le sort réservé aux bâtiments épiscopaux actuellement vides. Serait-il possible d'y installer les collections de peinture du Musée? Quiconque a visité et étudié le Musée de peinture d'Orléans, forme des vœux pour voir quelque jour l[es] œuvres charmantes qu'il renferme enfin présenté[es] de manière convenable, les tableaux et pastels [du] XVIIIe siècle protégés des accidents auxquels l[es] exposent actuellement leur scandaleux entasseme[nt] et la vétusté des locaux qui les abritent.

Gaston Brière.

type consacré par les graveurs est celui que nous offre le buste de Pilon. Il existe au cabinet des Estampes un crayon décrit par Bouchot (*Les portraits au crayon du* XVIe *au* XVIIe *siècle conservés à la Bibliothèque nationale*. Paris, 1884, p. 176), qui porte d'une écriture du début du XVIIe siècle la mention : « M. de Morvillier » et postérieurement cette surcharge à l'encre : « François d'Espinac, archevêque de Lyon ». Ce dessin a été catalogué à l'Exposition des portraits peints et dessinés du XIIIe au XVIIe siècle (*Catalogue*, no 218, p. 119) sous le nom de Pierre IV d'Épinac archevêque de Lyon († 1599) d'après Bouchot qui déclarait l'identification avec Morvillier fausse, en comparant aux gravures, mais les gravures ne représentent Morvillier que vieux, et il ne nous paraît pas impossible de reconnaître le futur évêque d'Orléans en cette figure encore jeune.

(1) D'après J. Loiseleur, article cité.

(2) L. Courajod, Germain Pilon et le tombeau de Birague par-devant notaires. *L'Art*, 1878, t. XIV, p. 234-237.

(3) A. Darcel avait bien fait cette constatation dans l'article cité plus haut.

MUSÉES DE PARIS ET DE PROVINCE

Notes et Informations

MUSÉE DU LOUVRE ⁂

⁂ M. Léon Heuzey, membre de l'Institut, conservateur du département des antiquités orientales et de la céramique antique au Musée du Louvre, et professeur à l'Ecole du Louvre, a été admis, sur sa demande, à faire valoir ses droits à la retraite, à titre d'ancienneté d'âge et de services.

M. Heuzey, en considération de ses services exceptionnels, est nommé directeur honoraire des musées nationaux ; il est, en outre, chargé des relations du Musée du Louvre avec la mission française de Chaldée, dont les travaux sont placés sous sa direction, ainsi que les négociations et les publications qui s'y rapportent.

⁂ **Céramique grecque.** — Les amateurs, et ils sont nombreux, des charmantes figurines de terre cuite que nous ont léguées les nécropoles grecques se réjouiront de voir très heureusement disposées dans la salle des Tanagra en quatre nouvelles vitrines de justes proportions et de sobre décor les acquisitions récentes du musée et même un certain nombre de pièces des anciens fonds que l'on voyait difficilement dans l'ombre des vitrines solennelles du Musée Charles X.

⁂ **Département des peintures.** — Un legs de M. Marmontel, descendant de l'auteur des *Incas* et du musicien bien connu, vient de faire entrer au Louvre deux beaux portraits, dont un surtout, signé de *Greuze*, et passant pour représenter Gluck, est une admirable peinture. Un autre portrait du XVIIIe siècle représente Marmontel, tenant en mains un manuscrit. Il est signé de *Roslin*. Enfin une très curieuse esquisse de *Delacroix* représentant Chopin et un portrait du pianiste italien Heller, par Ricard, complètent cette remarquable série.

D'autre part, le musée vient d'être mis en possession, venant de la succession Audéoud, d'une brillante esquisse de Fragonard, le *Vœu à l'amour*, d'un bon dessin de Boucher et d'un portrait dessiné de Fragonard, dont la mention « Rosalie Fragonard », inscrite de la main même de l'artiste, indique la personne représentée, la femme de l'artiste.

Enfin le conservateur des peintures et dessins a acquis à la vente récente du marquis de Valori un admirable dessin attribué à Durer, représentant des chauves-souris. La qualité de l'exécution et la comparaison avec un dessin de la collection Heseltine représentant un cerf-volant, permettent de maintenir cette attribution sans presque aucune hésitation.

⁂ **Sculptures du moyen âge.** — Le Conseil des Musées a approuvé dans sa dernière séance l'acquisition d'un important groupe en pierre du début du XVIe siècle représentant le Portement de croix. La sculpture originaire de l'Est de la France témoigne de rapports assez caractérisés avec les écoles germaniques et peut d'autre part montrer dans quel milieu se sont formés les célèbres sculpteurs lorrains du XVIe siècle de la famille des Richier.

Une acquisition (et non deux, comme certains journaux l'ont imprimé par erreur) a été faite par le même département à la vente de la collection Thiébault Sisson, c'est celle d'une tête de femme aux cheveux pendants, sculpture en pierre de la fin du XVe siècle qui paraît être un fragment détaché d'une *Mise au tombeau*.

MUSÉE DU LUXEMBOURG ✻ ✻ ✻ ✻ ✻ ✻

⁂ Le musée a acquis récemment à la vente Thiébault Sisson un portrait de jeune femme dans un Intérieur par *James Tissot* daté de 1864.

Il doit recevoir d'autre part du legs Audéoud un portrait de jeune homme en costume de fantaisie de Roybet.

Enfin un don anonyme vient d'y faire entrer un tableau du peintre Eugène Martel représentant un Intérieur de café.

MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS ✻ ✻ ✻

⁂ Le Musée des arts décoratifs vient de recevoir en dépôt un très beau surtout de table qui fut fait pour le Palais-Bourbon, à l'époque où M. de Morny l'occupait comme président de la Chambre des députés. Ce surtout, qui est une très belle pièce ornée d'aigles impériales, ayant été récemment retrouvé par le chef du matériel du Palais-Bourbon, on le présenta à M. Brisson qui, en raison de sa valeur artistique et comme pièce historique, le fit offrir immédiatement au Musée des arts décoratifs où il sera exposé parmi les autres orfèvreries de ce musée.

MUSÉES DE LA VILLE DE PARIS * * *

On annonce comme ayant été offertes au *Petit Palais* et devant y être exposés prochainement, un portrait et un buste de Francis Magnard, par M. Albert Besnard et par Dalou, don de Mme Magnard; un portrait de Thaulow et de Mme Thaulow, par Roll, don de Mme Thaulow; un portrait de Mme Chartran mère, par son fils; différentes œuvres, par Monet, Renoir, James Tissot et Dagnan-Bouveret; un buste de Regnault, par Barrias, des esquisses de Falguières, etc., etc.

La Ville de Paris vient de recevoir en don de la part de Mme Blavet, une partie du mobilier qui servit à la famille royale pendant son séjour à la prison du Temple; figurent notamment dans cet ameublement historique : le lit de Mme Elisabeth, deux chaises à lyre, le couvre-lit de Marie-Antoinette, une table de toilette, une bibliothèque grillagée, les instruments de serrurerie de Louis XVI, la boîte de jeux du petit Dauphin, des livres, cartons et documents. M. Quentin-Bauchart, chargé de proposer au conseil municipal l'acceptation de ce don, aurait l'intention de demander qu'une reconstitution de la prison royale soit aménagée dans le nouveau bâtiment de *Carnavalet*.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE

La Bibliothèque nationale vient de classer dans ses collections les plus précieuses un livre unique qu'elle convoitait depuis de longues années. Ce livre, c'est le fameux bréviaire d'Uzès, imprimé par Jean du Pré, de Lyon, sur la commande de l'évêque Nicolas Maugras, avant 1500. On connaissait les quarante et un premiers livres imprimés de 1470 à 1500 par quarante et une villes de France. Notre Bibliothèque nationale les possédait tous, à l'exception de deux : le premier livre imprimé à Perpignan, et qui appartient à la bibliothèque Sainte-Geneviève, et le premier livre imprimé à Narbonne, propriété de la blibliothèque municipale de cette ville. Or, dernièrement, on découvrait un nouveau témoin des débuts de l'imprimerie en France, ce livre d'Uzès, qui affirme l'existence d'une quarante-deuxième ville d'imprimerie au quinzième siècle. Il appartenait à M. Lanthelme. Ce bibliophile, qui n'avait jamais voulu s'en dessaisir, étant décédé, ses livres ont été vendus et c'est ainsi que la Bibliothèque nationale put acquérir le bréviaire d'Uzès, au prix de 1 900 francs.

MUSÉE DE LYON

On va installer au Palais Saint-Pierre, où se trouvaient déjà réunies les collections de peinture, de sculpture, d'archéologie et d'ethnographie appartenant à la ville, un musée historique analogue à celui que possède la Ville de Paris dans l'hôtel Carnavalet. On y réunira des objets et documents de toute sorte relatifs à l'histoire de la cité lyonnaise.

MUSÉE DE LILLE

On annonce d'autre part qu'une collection de même nature vient d'être organisée à Lille par les soins de M. Deully dans une galerie du rez-de chaussée du musée. Ce sont des tableaux, bustes, faïences, tapisseries et divers souvenirs concernant la ville de Lille.

BIBLIOTHÈQUE DE BESANÇON

Le *livre d'Heures* de Maximilien Ier, dont un fragment conservé à la bibliothèque municipale de Besançon faisait l'objet ici même, il y a quelques mois, d'une étude de M. G. Gazier, vient d'être reconstitué, au moins par la reproduction, dans son ensemble. La maison Bruckmann de Munich publie en effet une luxueuse édition complète en fac-simile des célèbres dessins de Dürer et de son atelier, tant de ceux qui sont conservés à Vienne que de ceux qui se trouvent à Besançon.

MUSÉES DE ROUEN ET D'AMIENS

Les journaux quotidiens ont enregistré immédiatement, avec plus d'empressement qu'ils ne mettent à annoncer leurs enrichissements, les pertes subies par ces deux musées dans le cours des dernières semaines. Il s'agit, comme l'on sait, pour le premier, de quatre émaux de Limoges du XVIe siècle dérobés par des malfaiteurs et, pour le second, de cinq petits tableaux enlevés avec une audace inouïe, et malgré des précautions très complètes, dans la collection Lavalard. Une de ces toiles représentait *Hercule et Omphale* par Vanloo, deux autres par Boucher représentaient des *Amours* et un *Jeune Enfant*. Deux autres, enfin, attribuées avec plus ou moins de certitude à Fragonard, représentaient *Henri IV et Gabrielle d'Estrées* et une *Jeune Femme mettant sa jarretière*.

LA NATIVITÉ DE BENEDETTO GHIRLANDAJO
Conservée dans l'église d'Aigueperse

(PLANCHE 39.)

Si nous nous sommes montrés longtemps bien injustes pour nos vieux peintres français, il faut reconnaître que souvent les maîtres étrangers n'ont pas été beaucoup mieux traités par nous. Il y a soixante-dix ans déjà que Mérimée (1) signalait le tableau de la *Nativité* dans l'église d'Aigueperse; depuis E. Montégut (2) insistait sur son intérêt; enfin Paul Mantz (3), il y a plus de vingt ans, lui consacrait une savante et perspicace étude. Et cependant, malgré les éloges d'aussi notables écrivains, jamais encore, le croirait-on, ce tableau n'avait été reproduit dans une revue d'art française (4)!

L'intérêt de cette œuvre pour l'histoire de la peinture italienne est cependant considérable. Cette *Nativité* peut être rangée parmi ces tableaux toujours en trop petit nombre, malheureusement, dont l'attribution incontestable permet l'identification d'œuvres sans nom, n'ayant pas leur état civil en règle. Œuvres types autorisant à donner au même auteur les tableaux présentant avec elles de nombreuses analogies. Pour l'histoire de la peinture française, l'étude de ce retable n'est pas tout à fait indifférente non plus. Benedetto Ghirlandajo vécut en France, y travailla, y répandit sans doute l'influence de l'art florentin ; nous verrons qu'il reçut aussi l'empreinte de notre art national ; ce sont des éléments importants à connaître pour bien comprendre et apprécier la nationalité des peintures anciennes que conservent encore, plus nombreuses peut-être qu'on ne se l'imagine habituellement, nos vieilles églises du midi et du centre. Qui sait si, à les bien fouiller, d'autres œuvres du même Ghirlandajo, dont le souvenir est si vivace encore dans le Bourbonnais que le triptyque de l'église de Moulins lui est toujours et bien à tort attribué, ne pourraient pas se révéler tout à coup? Il ne faut pas oublier non plus qu'il peut fort bien avoir peint les portraits de quelques personnages de l'entourage de Charles VIII, qu'un jeune et trop exclusif enthousiasme pour les vieux peintres français peut sans hésitation lui enlever. Il a donc paru nécessaire d'étudier avec quelque soin cette *Nativité* et tout d'abord d'en publier une reproduction précise.

Ce tableau est encastré, comme un retable, sur l'autel de la première chapelle à gauche de la chapelle de la Vierge, située derrière le maître-autel. Dans la chapelle symétrique de droite se trouve sur l'autel le fameux *Saint Sébastien* de Andrea Mantegna, œuvre capitale, décrite et publiée avec enthousiasme par Paul Mantz, qui venait de terminer, au moment où il eut la joie de voir cette peinture pour la première fois, une biographie du maître de Padoue. Depuis tous les historiens parlant de Mantegna n'ont pas manqué de vanter la haute valeur du tableau d'Aigueperse. Ce voisinage fit quelque tort sans doute à la *Nativité*, d'aspect plus humble, et dont l'auteur était illustre surtout par la gloire de son frère Domenico.

Benedetto Ghirlandajo exécuta cette peinture à la détrempe sur un panneau de bois dont les planches se sont par endroit écartées. Est-ce pour porter un remède à ce travail du bois que l'on a tenté de transporter sur toile l'angle supérieur de gauche, mais de façon si maladroite, que le remède eût été bien pire que le mal et aurait compromis définitivement le tableau, si l'opérateur, appréciant son œuvre à sa juste valeur, n'eût arrêté son entreprise, qui n'a endommagé, heureusement, qu'une partie accessoire du paysage du fond? Les colorations, comme celles du *Saint Sébastien*, ont perdu leur fraîcheur et cet éclat vif et si gai des peintures florentines contemporaines. Elles ont pris un aspect lourd et uniforme, surtout les bleus et les verts, assombris jusqu'à se confondre, alors que les rouges et les jaunes conservent une certaine vivacité; il ne faut accuser, croyons-nous, de ces dégradations que l'atmosphère humide de la région, agissant sur

(1) *Notes d'un voyage en Auvergne*, 1837.

(2) *En Bourbonnais et en Forez*, 1881, p. 123.

(3) *Gazette des Beaux-Arts*, 1886, II, p. 381 et suiv.

(4) La *Rivista d'Arte*, 1904, nº 5, reproduit le tableau. A. Warburg : Per un quadro che manca all' Exposizione de primitivi francesi. — M. S. Reinach ne reproduit pas la *Nativité* d'Aigueperse dans le t. II du *Répertoire des peintures du moyen âge et de la Renaissance* (1907).

la composition chimique des couleurs. L'aspect que présentent aujourd'hui ces deux peintures est fort différent sans doute de ce qu'il devait être autrefois, et c'est là un élément de comparaison important qui nous fait défaut pour l'identification d'autres tableaux à Benedetto Ghirlandajo.

La scène qu'il nous montre diffère nettement de la représentation traditionnelle que Giotto avait imaginée et que Fra Filippo Lippi et ses élèves avaient reprise dans ses caractères essentiels et avaient fréquemment traitée. Ce n'est pas la Vierge agenouillée près de son fils posé à terre, que des anges, à ses côtés, adorent et vers lequel s'avancent les bergers ; c'est la Vierge assise et triomphante, tenant l'enfant Jésus sur ses genoux et recevant les hommages de seize anges agenouillés autour d'elle. Saint Joseph, drapé dans un manteau rouge doublé de jaune, se tient à l'écart à droite ; au premier plan, à gauche une paire de sabots, un bât, au fond, le bœuf et l'âne. A des murs bas, à droite et au fond, sont accoudés les bergers. Au delà de l'étable, on voit, à droite, sur une colline sombre, paître des moutons blancs, que garde un paisible pasteur. Le tableau a un caractère réaliste qui en fait presque un tableau de genre ; rien de surnaturel, ni auréole, ni gloire, ni rayonnement céleste. Les anges mêmes, dont les tuniques aux tons variés forment un joli assemblage de colorations autour de la Vierge, sont dépourvus d'ailes : ce sont plutôt des enfants aux têtes blondines et doucement penchées, que des messagers célestes, en eux revit plus qu'en toute autre partie du tableau la grâce florentine, dont l'auteur du tableau pouvait malaisément se débarrasser complètement. Le réalisme n'est pas moindre dans les menus objets représentés ici : les sabots — Paul Mantz l'avait déjà remarqué — sont d'un modèle en usage encore dans la Limagne, et le bât de bois est tout semblable à ceux qu'utilisent encore les paysans d'Auvergne, pour seller leurs baudets, descendants de ce grison à longues oreilles qui paraît prendre un intérêt si vif à la scène qui se passe près de lui.

Un réalisme aussi accentué est bien rare dans une peinture florentine. Nous ne pensons pas qu'il ait été souvent poussé jusqu'à bannir tout surnaturel dans une des scènes où le surnaturel aurait pu paraître presque indispensable, puisqu'il devait désigner aux yeux de tous la naissance d'un Enfant-Dieu et la différencier de la naissance d'un simple enfant de paysan (1). Même dans les œuvres plus durement réalistes des écoles du nord, il ne serait pas aisé, sans doute, de citer un grand nombre d'exemples semblables. Sans chercher ceux que les écoles flamandes et allemandes pourraient peut-être fournir, nous nous bornerons à rappeler une *Nativité* qui, à peu près ignorée naguère, a conquis depuis l'Exposition des Primitifs français une grande célébrité. La *Nativité* du Maître de Moulins, exécutée pour le cardinal Jean Rollin, qui y figure en adoration, conservée autrefois à l'évêché, aujourd'hui au Musée d'Autun, présente avec la *Nativité* de Benedetto Ghirlandajo de curieuses analogies, bien que la scène soit disposée de façon différente. Ici non plus, nulle auréole, nulle gloire ou rayonnement céleste ; les deux anges en prière n'ont pas d'ailes, il est vrai qu'ils sont placés de telle façon que leurs ailes n'auraient pu être que partiellement visibles ; toutefois le surnaturel de l'événement représenté est marqué par un ange volant au fond et instruisant un pâtre gardant des brebis sur une colline verdoyante. Deux bergers dans ce tableau sont appuyés, comme ceux de la *Nativité* d'Aigueperse, à une clôture qui les éloigne des personnages divins, et ce détail, qui avait ému Montégut, au point de lui tirer des larmes, ne se retrouve en effet presque dans aucune autre représentation de la même scène. Certes il était d'usage de donner une attitude modeste et respectueuse à ces pasteurs, mais non pas de tenir à l'écart, par un mur de pierres ou de planches, brutalement, ces humbles qui furent les premiers informés, qui les premiers apportèrent leurs hommages et leurs présents, pour qui enfin la religion nouvelle naissait. Nous ne voulons pas en déduire que Benedetto Ghirlandajo vit précisément la *Nativité* d'Autun, — peinte vers 1480, — mais est-il trop téméraire de supposer que ce Florentin fut séduit par quelque peinture française contemporaine, lorsqu'on se souvient du passage de Vasari : « *Essendo poi stato Benedetto parecchi anni in Francia, dove lavorò e guadagnò assai, e se ne tornò a Firenze con molti privilegi e doni avuti da quel re in testimonio della sua virtù* ». Lanzi, plus bref, dit seulement : « *Benedetto dipinse in Francia forse più che in Italia.* » Une inscription sur le tableau même, sur un cartel

(1) Nous ne pouvons citer que la *Nativité* de Piero della Francesa à la Nat. Gallery de Londres, mais *le tableau est inachevé.*



La Nativité.

Par Benedetto Ghirlandajo.

(Église d'Aigueperse.)